



TESIS DE DOCTORADO

**EDICIÓN, ANOTACIÓN Y ESTUDIO  
DE *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD*,  
DE CALDERÓN DE LA BARCA**

LAURA CARBAJO LAGO

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA USC

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y LA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2021





## **DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS**

*Edición, anotación y estudio de Duelos de amor y lealtad,  
de Calderón de la Barca*

Dña. Laura Carbajo Lago

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

- 1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
- 2) En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
- 3) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.

En Santiago de Compostela, a 15 de marzo de 2021

Fdo. Laura Carbajo Lago







## **AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS**

D. Santiago Fernández Mosquera, en condición de director y tutor de la tesis “Edición, anotación y estudio de *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón de la Barca”

INFORMA:

Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por Dña. Laura Carbajo Lago, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, a      de 2021.

Fdo. Santiago Fernández Mosquera



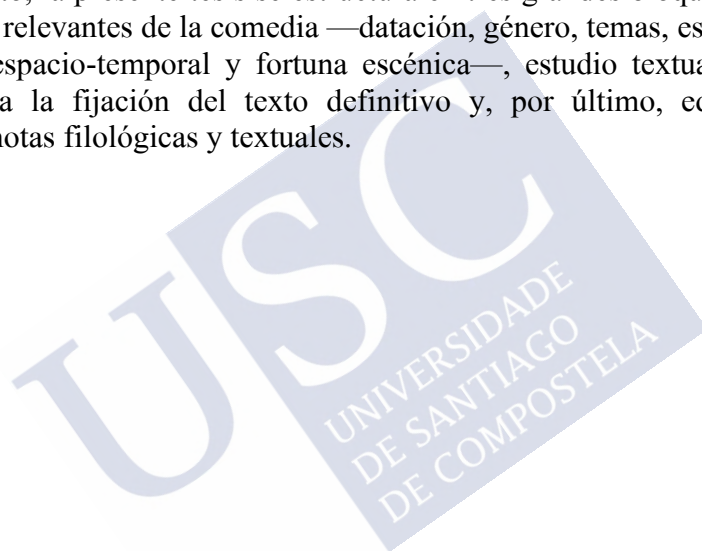
El pensamiento barroco  
pinta virutas de fuego,  
hincha y complica el decoro.  
Sin embargoj Oh, sin embargo,  
hay siempre un ascua de veras  
en su incendio de teatro.  
(Antonio Machado, *Proverbios*)





## RESUMEN

Ante la escasa atención que los estudiosos del teatro de Calderón han prestado a la comedia *Duelos de amor y lealtad* y debido a la ausencia de ediciones que contasen con el rigor de la crítica textual actual, esta tesis doctoral se propone ofrecer una edición crítica anotada de la que fue una de las últimas composiciones dramáticas del poeta áureo. De este modo, se pretende llenar un vacío en los estudios calderonianos y contribuir a la ampliación del corpus de piezas del dramaturgo que ya cuentan con un examen de sus particularidades dramáticas y textuales. Con este propósito, la presente tesis se estructura en tres grandes bloques: estudio literario de los aspectos más relevantes de la comedia —datación, género, temas, estructura dramática con su articulación espacio-temporal y fortuna escénica—, estudio textual de los testimonios conservados para la fijación del texto definitivo y, por último, edición de la comedia acompañada de notas filológicas y textuales.





# ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| Presentación.....  | 15  |
| I. Estudio literario .....   | 19  |
| 1. Datación .....  | 21  |
| 2. Género.....   | 31  |
| 2.1. Adscripción de <i>Duelos</i> a las distintas propuestas taxonómicas actuales .....  | 31  |
| 2.2. Calderón frente a la materia histórica: el manejo de sus fuentes .....  | 36  |
| 2.3. Materia histórica y función ejemplar en los últimos años de producción dramática calderoniana .....   | 45  |
| 3. Temas.....  | 55  |
| 3.1. Conflicto amor-lealtad.....   | 55  |
| 3.2. Secreto y silencio .....  | 62  |
| 3.3. Autoridad y poder.....  | 73  |
| 4. Estructura dramática y articulación espacio-temporal .....  | 83  |
| 4.1. Estado de la cuestión .....   | 83  |
| 4.2. Propuesta de segmentación .....   | 85  |
| 4.2.1. Jornada primera .....   | 85  |
| 4.2.2. Jornada segunda.....  | 90  |
| 4.2.3. Jornada tercera.....  | 96  |
| 5. Fortuna escénica de <i>Duelos de amor y lealtad</i> .....   | 105 |
| 5.1. Representaciones en el siglo XVII.....  | 105 |
| 5.2. Representaciones en el siglo XVIII.....   | 106 |
| 5.2.1. <i>Duelos</i> en los teatros comerciales dieciochescos .....  | 106 |
| 5.2.2. La representación de <i>Duelos de amor y lealtad</i> en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del casamiento por poderes entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria (1764)..... | 111 |
| 5.2.2.1. Proceso de planificación y organización de los festejos: la documentación conservada en el Archivo de la Villa de Madrid .....  | 112 |
| 5.2.2.2. Aproximación a la puesta en escena.....   | 131 |
| 5.2.2.3. Apuntes sobre las piezas breves accesorias.....   | 142 |
| 5.2.2.3.1. La loa .....  | 142 |
| 5.2.2.3.2. Los sainetes: <i>El alcalde liberal</i> y <i>El mesón del placer</i> .....  | 151 |
| 5.2.3. Calderón en América: la representación de <i>Duelos</i> en la Villa Imperial de Potosí el 6 de mayo de 1725 .....   | 160 |
| II. Estudio textual .....  | 163 |
| 1. Descripción bibliográfica de los testimonios.....   | 166 |
| 1.1. La tradición impresa.....   | 166 |
| 1.2. La tradición manuscrita.....  | 190 |
| 2. Valor y filiación de los testimonios .....  | 203 |
| 2.1. Valor de VT.....  | 203 |
| 2.1.1. En torno a la polémica figura de Vera Tassis y su labor editorial.....  | 203 |
| 2.1.1.1. Vera Tassis ¿«mayor amigo» de Calderón? .....   | 205 |
| 2.1.1.2. El método de trabajo de Vera Tassis: entre el rigor y la intervención .....   | 211 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.1.1.3. El <i>modus operandi</i> veratassiano en la configuración de la <i>Novena parte de comedias</i> de Calderón..... | 218 |
| 2.1.1.3.1. Las comedias impresas con anterioridad a la publicación de Vera Tassis.....                                    | 221 |
| 2.1.1.3.2. Las comedias manuscritas inéditas hasta la publicación de Vera Tassis.....                                     | 228 |
| 2.2. El texto de VT.....  | 237 |
| 2.2.1. Problemática en torno a la edición de <i>Duelos de amor y lealtad</i> .....  | 237 |
| 2.2.1.1. Los antecedentes textuales de VT: ¿«Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio»?..... | 238 |
| 2.2.1.2. El intervencionismo de Vera Tassis.....  | 243 |
| 2.2.2. Errores de VT.....   | 246 |
| 2.2.3. El texto de las acotaciones.....   | 257 |
| 2.3. VT y los testimonios impresos posteriores.....   | 263 |
| 2.3.1. VT y VT2.....  | 264 |
| 2.3.2. VT y PVT.....  | 266 |
| 2.3.3. VT y otras ediciones dieciochescas.....  | 271 |
| 2.3.3.1. Suelta Viuda de Leefdael (VFL).....  | 271 |
| 2.3.3.2. Suelta Pedro Escuder (PE).....   | 273 |
| 2.3.3.3. Seltas de la familia Orga (OR).....  | 275 |
| 2.3.3.4. La edición de Apontes, 1760-1763 (AP).....   | 279 |
| 2.3.3.5. Suelta Sopera y Suriá: Barcelona, 1766 (SS).....   | 280 |
| 2.3.3.6. Suelta Juan Serra: Barcelona, posterior a 1770 (JS).....   | 281 |
| 2.4. VT y la tradición manuscrita.....  | 282 |
| 2.4.1. La adaptación textual: de VT a la tradición manuscrita.....  | 298 |
| 2.4.1.1. Omisiones con respecto a VT.....   | 300 |
| 2.4.1.2. Cambios en el plano didascálico.....   | 318 |
| 2.4.1.3. Intervención del segundo amanuense.....  | 336 |
| 2.4.1.4. Los versos finales.....  | 345 |
| 2.4.1.5. Conclusiones: el gusto teatral del público cortesano dieciochesco.....   | 348 |
| 2.4.2. De la escena teatral al taller de imprenta: de MS2 a AS.....   | 350 |
| 2.4.2.1. Un «original de imprenta».....   | 350 |
| 2.4.2.2. Los encargados del proceso de impresión: Antonio Sanz y Francisco Manuel de Mena.....                            | 358 |
| 2.4.2.3. Valor de AS.....   | 366 |
| 2.5. Las ediciones modernas: siglos XIX y XX.....   | 369 |
| 2.5.1. La edición de Keil.....  | 369 |
| 2.5.2. La edición de Ochoa.....   | 369 |
| 2.5.3. La edición de Hartzenbusch.....  | 370 |
| 2.5.4. La edición de Astrana Marín.....   | 372 |
| 2.5.5. La edición de Valbuena Briones.....  | 373 |
| 3. La presente edición: conclusiones textuales y criterios editoriales.....   | 377 |
| 4. Versificación.....   | 385 |
| 4.1. Sinopsis métrica.....  | 385 |
| 4.2. Notas sobre la versificación de la comedia.....  | 387 |
| III. Conclusiones generales.....  | 391 |



|   |     |
|---|-----|
| IV. Abreviaturas y bibliografía.....  | 397 |
| 1. Abreviaturas empleadas.....  | 399 |
| 2. Bibliografía.....  | 401 |
| V. Edición de <i>Duelos de amor y lealtad</i> .....   | 433 |
| Jornada primera   | 435 |
| Jornada segunda   | 487 |
| Jornada tercera   | 535 |
| Índice de voces anotadas .....  | 584 |
| Índice de ilustraciones .....   | 595 |
| Apéndice I: grafías del copista de MS1, de MS2 y de los manuscritos localizados .....                       | 598 |
| Apéndice II: listado de variantes entre VT y los manuscritos.....   | 603 |
| Apéndice III.....   | 621 |
| Días de fiesta y funciones por la boda de la señora infanta doña María Luisa.....                           | 621 |
| Ayudas de costa para las representaciones de <i>Duelos de amor y lealtad</i> y <i>El dómene Lucas</i> ..... | 622 |
| Gastos de la representación de dos comedias en el Real Coliseo del Buen Retiro, en febrero de 1764 .....    | 626 |
| Apéndice IV.....  | 631 |
| Notas textuales para la loa de <i>Duelos de amor y lealtad</i> .....  | 631 |
| Loa para la comedia de <i>Duelos de amor y lealtad</i> .....  | 635 |



## PRESENTACIÓN

Pese a su éxito inicial en las tablas, desde comienzos del siglo XIX *Duelos de amor y lealtad* fue sepultada en el olvido por directores de escena y críticos literarios, que solo en muy contadas ocasiones mencionan o se refieren someramente a este último drama histórico de Calderón. Como muchas otras comedias no integradas en el corpus que conforma el que comúnmente se admite como canon calderoniano, nunca ha sido objeto de un estudio textual ni de un examen literario que ahonde en sus particularidades dramáticas. Tampoco contaba hasta la fecha con una edición crítica exenta que cumpliera con los estándares de rigor ecdótico de la crítica textual actual. Este panorama parece justificar la pertinencia de esta tesis doctoral, que se propone como principal objetivo la elaboración de una edición crítica anotada de *Duelos* acompañada de un análisis de sus aspectos textuales y literarios más relevantes para contribuir a la visión completa de la dramaturgia del autor. Este propósito determina la estructura de la presente tesis, articulada en tres grandes bloques: estudio literario, estudio textual y edición anotada de la obra.

La tarea investigadora comenzó con el intento de fijación del texto definitivo sobre el que trabajar, para lo que era necesaria la recopilación y cotejo de los testimonios conservados. La elección del texto base para la edición no planteó demasiadas dudas. La comedia presenta la excepcionalidad de no haberse conservado en textos manuscritos ni publicado en colecciones o en sueltas impresas anteriores a la edición de la *Novena* y última parte de las comedias de Calderón que Juan de Vera Tassis sacó a la luz en 1691. Los restantes testimonios impresos que han sobrevivido, en su mayoría del siglo XVIII, derivan en última instancia del texto publicado por el «mayor amigo» de don Pedro en el tomo noveno. El análisis exhaustivo de los dos manuscritos localizados, sin datos bibliográficos, y su cotejo con la tradición impresa fueron decisivos para descartar que se tratase de testimonios anteriores al texto veratassiano o que derivasen de una rama distinta de transmisión. Como se ha demostrado, ambos fueron manejados para una adaptación dieciochesca de la comedia en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del casamiento por poderes entre la infanta María Luisa de Borbón y Pedro Leopoldo, archiduque de Austria, en 1764. Se comprueba que su antecedente textual deriva de la *Novena parte*, si bien ambos presentan lecturas alejadas de la edición príncipe plenamente justificadas por la adaptación que ha experimentado el texto.

En definitiva, la tan atípica situación textual de nuestra comedia nos obliga a tomar como texto base la edición recogida por Juan de Vera Tassis en 1691, que hemos enmendado *ope codicum*, sirviéndonos de las correcciones puntuales de los restantes testimonios, u *ope ingenii* cuando ha sido necesario.

El primer bloque se centra en el análisis de la obra desde un punto de vista estrictamente literario. En el capítulo inicial se exponen los datos que nos llevan a proponer la franja cronológica de 1678-1679 como posible período de composición de la comedia, que sin duda fue estrenada en los últimos años de la carrera dramática del poeta. A continuación, se intenta enmarcar la pieza en el género de la comedia seria o del drama, en función de las distintas propuestas taxonómicas actuales, y más específicamente en el subgénero de la comedia heroica o drama historial por la base histórico-legendaria de su argumento. No se dejan de lado sus concomitancias con otros subgéneros dramáticos como la comedia palatina o la de gran

espectáculo. Asimismo, se dedica un apartado al análisis de la fuente principal de la que se sirve Calderón para la composición de *Duelos de amor y lealtad*, el breve relato que el historiador Justino incluye en el libro XVIII de su obra *Epítome de las historias filípicas de Pompeyo Trogo*. Por último, se realiza una reflexión sobre los años finales de la producción dramática de don Pedro, momento en el que parece mostrar un especial interés por la materia histórica y su función ejemplar ante la situación crítica de la monarquía a fines del Seiscientos. Los tres grandes ejes temáticos detectados —el conflicto amor-lealtad que da nombre a la pieza, el juego de secretos y silencios y la importancia del poder y el modo en que los personajes ejercen su autoridad— se abordan en el tercer capítulo. En el cuarto se ofrece una propuesta de segmentación de la comedia que atiende en detalle a su estructura espacio-temporal. Para el deslinde se tienen en cuenta las variaciones estróficas, los cambios de lugar y de tiempo, así como los criterios de escenario vacío y acción dramática.

El estudio literario se cierra con un repaso por la trayectoria escénica de *Duelos* a lo largo de los siglos XVII y XVIII, a los que se dedican apartados diferenciados. En el primero se incluyen los escasos datos con los que contamos sobre las puestas en escena de la obra en el Seiscientos, en su mayoría en espacios palaciegos. El segundo, de mayor extensión, se ocupa del éxito de *Duelos* en los teatros comerciales dieciochescos, tanto los madrileños como los de otras ciudades de la geografía española; debido a la ingente documentación localizada en el Archivo de la Villa de Madrid y a su relevancia testimonial, se concede especial atención a la representación cortesana organizada por el Ayuntamiento madrileño para celebrar los desposorios de la infanta María Luisa con el archiduque Pedro Leopoldo de Austria en el Coliseo del Buen Retiro en 1764. Se estudia el proceso de planificación y organización de los festejos, se ofrece una aproximación a su puesta en escena y se analizan las piezas breves accesorias del espectáculo, esto es, la loa que sirvió de apertura y los dos sainetes que se representaron en los entreactos. Por último, el tercer subapartado da noticia de la única puesta en escena de la obra registrada en suelo americano, concretamente en la Villa Imperial de Potosí por los fastos organizados en mayo de 1725 con motivo de la proclamación de Luis I como rey de España.

El segundo bloque de esta tesis doctoral se centra en el estudio textual de la comedia. Se inicia con la descripción bibliográfica de los testimonios que conforman la doble tradición, impresa y manuscrita, en la que se ha conservado *Duelos de amor y lealtad*. El segundo capítulo se ocupa del valor textual y de las relaciones de filiación de los testimonios que han transmitido la comedia. Se comprueba que todos ellos derivan en última instancia del texto editado por Vera Tassis, de modo que se presta especial atención a su labor editorial. Se indaga en su controvertido método de trabajo, particularmente en la configuración de la *Novena parte* a partir del estudio de la transmisión textual de las comedias contenidas en el volumen. Las sueltas del siglo XVIII y las ediciones modernas se examinan de manera más sucinta; no obstante, se realiza un análisis detallado del proceso de adaptación que experimentó el texto veratassiano —o un testimonio descendiente de VT— para llevar la comedia a escena en el Coliseo del Buen Retiro a mediados del XVIII. Para ello, se estudian las omisiones en los testimonios manuscritos conservados, las diferencias sustanciales en el plano didascálico o en los versos finales entre las dos tradiciones y los añadidos de un segundo amanuense detectado en ambas copias manuscritas. Además de aportar variantes de interés, los textos manuscritos resultan de gran relevancia para reconstruir la puesta en escena de la comedia en un espacio de gran sofisticación como el Coliseo del Buen Retiro y, en el caso de MS2, para acercarnos al *modus operandi* de la todavía imprenta manual del XVIII.

El bloque se cierra con unas conclusiones textuales y con los criterios de edición, tras los cuales se insertan la sinopsis métrica y algunas notas acerca de la versificación de la obra. Los

dos estudios, literario y textual, previos a la edición crítica de la comedia, finalizan con las conclusiones generales.

El tercer gran bloque constituye el texto crítico de *Duelos de amor y lealtad*, acompañado de la anotación filológica. También se justifica en nota al pie la elección de todas aquellas lecturas alejadas del texto base para nuestra edición. Se ha optado por prescindir de un aparato crítico al uso que recoja las variantes de todos los testimonios conservados, pues no resulta operativo dada la falta de relevancia textual de las ediciones postveratassianas, que son, en realidad, *descripti*. El índice de voces anotadas contiene las palabras, expresiones o construcciones sintácticas explicadas a lo largo del texto, al que le sigue el índice de ilustraciones. Por último, pueden consultarse hasta cuatro apéndices. En el primero se recogen ilustraciones que muestran la grafía del copista de los manuscritos localizados; en el apéndice II se reproduce un listado de las variantes entre VT y los manuscritos de *Duelos*, en el que se incluyen los tachones, atajos y modificaciones del segundo amanuense; en el tercero se recopila información relevante sobre la representación palaciega de la comedia en 1764; por último, el apéndice IV presenta unas breves notas acompañadas de la edición de la loa que sirvió de apertura al festejo teatral dieciochesco.

La elaboración de esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin la colaboración y apoyo de determinadas personas e instituciones a las que me gustaría expresar mi gratitud.

En primer lugar, debo agradecer a la Consellería de Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia la concesión de la ayuda a la etapa predoctoral de la que disfruté durante el curso 2017-2018 y al Ministerio de Educación la posibilidad de haber sido beneficiaria de una ayuda para la formación del profesorado universitario (FPU) durante los últimos tres años. Ambas han permitido que pudiese dedicarme de manera exclusiva a este proyecto doctoral. La Facultad de Filología de la USC, el Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Teoría de la Literatura y Lingüística General y, muy en particular, su completísima biblioteca y su servicio de préstamo interbibliotecario me han facilitado la consulta bibliográfica de los numerosos materiales que he precisado para la realización de esta tesis. Merece mención especial la eficacia y disponibilidad constante de Fernando.

A Santiago Fernández Mosquera, director de la presente tesis, debo mi incursión en el universo calderoniano y en el mundo de la investigación, pues cuando todavía era una alumna indecisa de cuarto de carrera confió en mí y me animó a que escogiese este camino. Quiero darle las gracias por su inestimable ayuda y por sus sabios consejos durante todos estos años. No quisiera olvidarme de Luis Iglesias Feijoo, siempre disponible para cualquier duda o consulta. Todas sus sugerencias, particularmente de carácter bibliográfico, han sido muy valiosas. A ambos les agradezco que me hayan acogido como un miembro más del Grupo de Investigación Calderón, en el que me he sentido arropada en esta etapa.

Mi agradecimiento se extiende a todos los miembros del grupo, que me han ayudado siempre que lo he necesitado: Fausta Antonucci, María Caamaño Rojo, Isabel Hernando Morata, Alicia Vara, Zaida Vila, Verónica Casais y muy especialmente Alejandra Ulla, Fernando Rodríguez-Gallego y Paula Casariego, referentes, pero también amigos. Los tres me han dado aliento y el apoyo moral que en ocasiones me ha hecho falta. A Alejandra le agradezco profundamente su interés y entusiasmo por este proyecto desde sus inicios. Sus conocimientos sobre bibliografía material y su incansable actividad investigadora han sido determinantes en los resultados obtenidos en este trabajo. A Fernando y a sus inagotables conocimientos de crítica textual debo algún que otro acierto en mi estudio; pero no solo le agradezco sus correcciones y su minuciosa revisión, también las charlas y las cañas, sobre todo en las tórridas noches almagreñas. Paula fue la primera en ofrecerme su ayuda cuando inicié mi investigación

sobre *Duelos* en el máster y siempre ha estado disponible para aconsejarme y apoyarme también en la tarea docente.

En último lugar, quisiera dar las gracias a todas las personas que han estado a mi lado de manera incondicional durante esta larga etapa. A mis amigas, por su paciencia y ánimo constante en los buenos y malos momentos. Las duras e intensas horas de biblioteca compartidas estos años, incluso en estudios caseros improvisados en los últimos tiempos, han sido vitales para seguir adelante. A mi familia debo agradecer todo el apoyo que me ha brindado desde el comienzo. Mis padres y mi hermana Alba han estado siempre dispuestos a escucharme, aconsejarme y darme todo el cariño para que este proyecto diera sus frutos. Sin duda, su ilusión y confianza han sido un impulso decisivo para lograrlo. Por último, este trabajo es también producto de la dedicación, esfuerzo y entrega de mi hermana María, mi mano derecha en este camino. Esta tesis es tan suya como mía.



## I. ESTUDIO LITERARIO







## 1. DATACIÓN

Si bien no contamos con datos fehacientes acerca de la fecha de composición o estreno de *Duelos de amor y lealtad*, la crítica concuerda en ubicarla cronológicamente en 1678, lo que la convierte en una de las últimas piezas del dramaturgo.

En un valioso artículo sobre las dificultades para delimitar las fechas de redacción de las obras calderonianas, Kurt y Roswitha Reichenberger establecen cuatro puntos de referencia para su datación<sup>1</sup>. El de mayor fiabilidad abarcaría las noticias contenidas en los archivos sobre las representaciones de comedias en la corte y en los corrales que, de acuerdo con los estudiosos, han permitido documentar el estreno de aproximadamente un tercio de las comedias de Calderón<sup>2</sup>. No es, sin embargo, el caso de *Duelos*. El considerable volumen de documentación sobre la vida escénica del Siglo de Oro que hoy está a nuestra disposición no arroja luz sobre la fecha de su posible primera puesta en escena. La representación más temprana de la que tenemos constancia data del 25 de diciembre de 1680; aparece en una lista de comedias que se realizaron particularmente ante sus majestades en palacio por la compañía de Manuel Vallejo<sup>3</sup>. No obstante, no pudo ser este el estreno de la pieza, posterior en cualquier caso al montaje de la última comedia de Calderón, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, representada en marzo del mismo año<sup>4</sup>.

El segundo punto de referencia propuesto por los Reichenberger, «los acontecimientos mencionados en las obras mismas», nos permite extraer conclusiones más certeras acerca del arco de fechas en el que Calderón pudo concebir la comedia. El primero en aproximarse a su datación fue Juan Eugenio Hartzenbusch, quien incluyó un «Catálogo cronológico de las comedias de don Pedro Calderón la Barca» al final del cuarto volumen de comedias del dramaturgo, publicado para la BAE en 1850<sup>5</sup>. Hartzenbusch presta atención a los versos que pronuncia Alejandro Magno al final de la comedia:

ALEJANDRO

[j]  
que de la guerra los triunfos  
no hacen falta a mi grandeza,  
que el hacer paces también  
suelen ser triunfos de guerra.  
(vv. 3964-3967)

Y a los últimos, con los que concluye la obra, que todos los personajes recitan y cantan acompañados de la música:

---

<sup>1</sup> K. y R. Reichenberger, 1983, p. 258.

<sup>2</sup> Ver al respecto K. y R. Reichenberger, 1983, pp. 255-256 y K. y R. Reichenberger, 1981, III, pp. 730-742.

<sup>3</sup> Shergold y Varey, 1982, pp. 143 y 241.

<sup>4</sup> Como escribió Vera Tassis en la biografía de la *Verdadera quinta parte* (1682), Calderón «empezó grande con la de *El carro del cielo*, de poco más de trece años; y acabó soberano con la de *Hado y divisa*, de ochenta y uno coronando su madura edad [j] ». Tomo la cita de la edición facsímil de la *Verdadera quinta parte* de comedias preparada por Cruickshank y Varey, 1973.

<sup>5</sup> Hartzenbusch, 1850, pp. 661-682.

TODOS

El poderoso Alejandro,  
magno, augusto, heroico César,  
hijo de Filipo el Grande,  
viva, reine, triunfe y venza.  
(vv. 3971-3974)

Según el estudioso «parece que esto se escribía después de la Paz de Nimega, y antes que Carlos II, *hijo de Filipo el Grande*, tomara estado, porque no se hace alusión a la reina»<sup>6</sup>. Sitúa así la comedia en el año 1678. De la misma opinión es Cotarelo, que sin ningún género de dudas afirma lo siguiente: «y también en Palacio se hizo, en 1678, la comedia *Duelos de amor y lealtad* [j] se alude, en los últimos versos, a la Paz de Nimega»<sup>7</sup>. Hilborn, en su intento por datar las comedias y autos calderonianos a partir de la frecuencia de usos métricos empleados, la ubica igualmente en 1678<sup>8</sup>. Unas décadas más tarde, Valbuena Briones, en la «Nota preliminar» al texto de la comedia que publicó en su edición de los *Dramas* calderonianos para la editorial Aguilar, considera que «esta comedia de gran boato fue representada con magnificencia por voluntad de Carlos II en una de las fiestas de Palacio»<sup>9</sup>, y cree que las diversas referencias en distintos pasajes de la obra al monarca conducen a pensar que «el hecho de que Carlos II obtuviera la mayoría de edad había sucedido recientemente»<sup>10</sup>. Concuerda, asimismo, con el parecer de Hartzenbusch sobre la alusión a la Paz de Nimega en los versos finales, aunque no aduce un año concreto de estreno. En el tercer tomo del imprescindible *Manual bibliográfico calderoniano* de Kurt y Roswhita Reichenberger *Duelos* se incluye entre las «diecinueve comedias que pueden fecharse aproximadamente basándose en los acontecimientos históricos que se mencionan en ellas»<sup>11</sup>, y vuelven a situarla en 1678. Dos años después, en el artículo al que hacíamos referencia al inicio de este apartado, creen que «con seguridad» se escribió después de la Paz de Nimega en 1678<sup>12</sup>. Más recientemente, en su biografía sobre Calderón, Cruickshank repite la fecha y la cataloga entre las comedias que «se pueden asociar a sucesos de actualidad»<sup>13</sup>.

Este breve repaso por los distintos estudios que han tratado de fijar la fecha de composición de las comedias calderonianas permite observar que, en líneas generales, la crítica se ha limitado a reproducir la datación propuesta por Hartzenbusch a mediados del siglo XIX sin aportar documentación o argumentos sólidos que prueben algunas de las afirmaciones sostenidas.

En primer lugar, las referencias implícitas al monarca Carlos II que advierten Hartzenbusch y Valbuena Briones en los versos de la comedia nos ayudan a establecer un posible *terminus ante quem*. Alejandro Magno, personaje histórico ficcionalizado en la trama, es hasta en cuatro ocasiones designado como «hijo de Filipo el Grande», alusión sobrentendida a Felipe IV, habitualmente apodado «El Grande», al igual que Filipo II de Macedonia:

CÓSDROAS

[j]  
que hoy un mercader que vino  
a traer con pasaportes  
no sé qué canjes, me dijo

<sup>6</sup> Hartzenbusch, 1850, p. 682.

<sup>7</sup> Cotarelo, 1924, p. 325.

<sup>8</sup> Hilborn, 1938, p. 74.

<sup>9</sup> Valbuena Briones, 1959, p. 1503.

<sup>10</sup> Valbuena Briones, 1959, p. 1503.

<sup>11</sup> K. y R. Reichenberger, 1981, p. 730.

<sup>12</sup> K. y R. Reichenberger, 1983, p. 260.

<sup>13</sup> Cruickshank, 2011, p. 465.

que Alejandro, a quien la fama  
da el Magno por apellido  
—pero ¿qué mucho, si es  
*del Grande Filipo hijo,*  
*que hijo de Filipo el Grande,*  
el mundo avasalle invicto? —  
(vv. 1645-1953)

CENÓN

Magno Alejandro, a quien aclama el mundo,  
*segundo al gran Filipo sin segundo,*  
(vv. 2585-2586)

TODOS

El poderoso Alejandro,  
magno, augusto, heroico César,  
*hijo de Filipo el Grande,*  
viva, reine, triunfe y venza.  
(vv. 3971-3974)

La última mención, con la que se da fin a la pieza, supone un elogio al emperador macedonio, del que puede deducirse una alabanza implícita al monarca reinante, Carlos II. Como es sabido, desde 1665, año de la muerte de su padre y predecesor Felipe IV, hasta 1675 permaneció bajo la regencia de su figura materna, Mariana de Austria, momento en que alcanzó la mayoría de edad, y, en consecuencia, asumió por sí mismo las tareas de rey. Por consiguiente, *Duelos* no pudo estrenarse antes de su cumpleaños, el 6 de noviembre de 1675.

Pero todavía podemos acotar un poco más el *terminus ante quem* si aceptamos otra de las posibles referencias histórico-políticas presentes en los versos de la pieza. Hartzenbusch y la mayoría de los estudiosos posteriores coinciden en advertir una alusión a la conocida como Paz de Nimega en el discurso final de Alejandro Magno: «que el hacer paces también / suelen ser triunfos de guerra» (vv. 3966-3967). El emperador resuelve el conflicto principal al destapar el secreto de Toante que, en realidad, no había traicionado a Leonido ni acabado con su vida, y logra así reestablecer el orden entre persas y fenicios.

Si extrapolamos la situación de la ficción calderoniana a la realidad de la Corona a finales del siglo XVII, observamos un panorama político dominado por la guerra del reino de Francia con Holanda, a quien España, junto a otras potencias europeas, había apoyado en la lucha contra el imperialismo de Luis XIV<sup>14</sup>. Después de seis años de constantes enfrentamientos, en el mes de agosto de 1678 se firmó la paz en Nimega entre Francia y Holanda, y el 17 de septiembre lo hizo España por medio de sus ministros plenipotenciarios<sup>15</sup>. La noticia, que se anunció oficialmente en la *Gaceta de Madrid* el 28 de septiembre, fue acogida con júbilo, pese a que el acuerdo implicaba la pérdida de un importante poder territorial en favor de Francia<sup>16</sup>. El tratado

<sup>14</sup> Sobre las relaciones internacionales de España durante el reinado de Carlos II ver Calvo Poyato, 1996, pp. 171-185.

<sup>15</sup> En el Archivo Histórico Nacional, Estado, 2875, Exp. 1 se conserva una copia impresa de los tratados de paz firmados entre las Coronas de España y Francia. Ver al respecto Maura Gamazo, 1990, pp. 215-218.

<sup>16</sup> «Esta segunda guerra contra Francia bajo el reinado de Carlos II se prolongó hasta 1678 en que se firmó la Paz de Nimega, en virtud de la cual Holanda salvaba sin mayores problemas su comprometida situación y España pagaba las consecuencias de un conflicto que no había provocado y al que se había visto arrastrada por un cúmulo de circunstancias [j] A cambio de algunas plazas menores cedidas a Francia España entregaba catorce plazas fuertes de un alto valor estratégico y, sobre todo, cedía el Franco Condado. Su pérdida suponía el disloque definitivo del sistema de comunicaciones militares que habían dado un mínimo de vertebración a los complejos territorios integrados en la monarquía hispánica desde comienzos del siglo XVI» (Calvo Poyato, 1996, p. 179).

no fue ratificado por Luis XIV hasta el 3 de octubre en Fontainebleau<sup>17</sup>, y el monarca Carlos II hizo lo propio en Madrid el 14 de noviembre de 1678. Sin embargo, la paz no se ejecutó de forma oficial hasta que se produjo la permutación de las ratificaciones entre ambas Coronas el 15 de diciembre en Nimega<sup>18</sup>, cuyo anuncio llegó a París el 26 de diciembre y a la corte madrileña el 5 de enero de 1679 tras semanas de espera, tal y como informa la *Gaceta*<sup>19</sup>:

A 5 [de enero] muy de mañana, llegó a esta corte el barón de Sabelton, despachado a 16 del pasado de Nimega por el señor marqués de los Balbases, primer plenipotenciario de su majestad en aquel congreso, con la ratificación de las paces entre las Coronas de España y Francia. A día 6, día de Pascua de Reyes, recibió su majestad de todos los Grandes, nobleza y ministros de la corte el anuncio de tan célebre festividad, y juntamente el parabién de las paces, en cuya consideración se publicó un pregón para que en toda la corte se hiciesen luminarias aquella noche y las dos consecutivas, como se ejecutó.

Efectivamente, en el Archivo de la Villa de Madrid se conserva un documento bajo el título «Festejos por las paces con Francia» en el que se desglosan los gastos por los días 6, 7 y 8 de enero en los que se ordenó al Ayuntamiento la organización de tres noches de luminarias<sup>20</sup>.

A la luz de la información recopilada, si aceptamos la referencia a la Paz de Nimega en la comedia, podríamos señalar como *terminus ante quem* del estreno de *Duelos* el 17 de septiembre de 1678, cuando se firmó el acuerdo entre los plenipotenciarios de ambos países, pero parece que la llegada definitiva de la paz y la celebración de la buena nueva tuvieron lugar ya entrado el año siguiente, con lo que deberíamos ampliar el abanico de fechas y considerar que *Duelos* también pudo estrenarse a lo largo de 1679.

Como se ha comentado, no se ha localizado ninguna mención a nuestra comedia en la documentación a la que se ha tenido acceso ni pareció existir mayor celebración por la publicación de las paces que las luminarias ejecutadas los primeros días de enero. En la *Gaceta* no se explicita que se hiciesen representaciones extraordinarias en palacio aquellos días; es más, el 6 de enero, primera noche de luminarias, no se estrenó ninguna comedia, sino que se repuso *Montescos y Capeletes*, de Rojas Zorrilla, representada por las compañías de Matías de Castro y Antonio Escamilla, y los días 7, 14, 16 y 17 se ensayó la comedia *Endimión y Diana*, de Melchor Fernández de León, que las mismas compañías representaron en palacio por el cumpleaños de la archiduquesa María Antonia el 18<sup>21</sup>.

Frente a la opinión de Valbuena Briones de que la comedia se estrenó «con ocasión de haberse celebrado la Paz de Nimega»<sup>22</sup>, tal vez sea más conveniente pensar que se llevó a escena con motivo de algún otro acontecimiento palaciego a finales de 1678 o en 1679 del que no tenemos constancia, y que la alusión a las paces con Francia es un simple guiño a la reciente tregua entre las dos Coronas.

Sabemos, asimismo, que, pese a su edad avanzada, Calderón siguió en activo durante los años 1678-1679. Es cierto que el ritmo de producción no podía compararse al de etapas

<sup>17</sup> Archivo Histórico Nacional, Sigil-Sello, C. 52, N.1.

<sup>18</sup> *Gaceta de Madrid*, 21 de diciembre, 1678, p. 16.

<sup>19</sup> *Gaceta de Madrid*, 10 de enero, 1679, p. 11. De la publicación oficial de las paces en París la *Gaceta de Madrid* dio noticia el 31 de diciembre: «A 26 se publicó aquí la Paz entre España y Francia en las plazas acostumbradas. A 27 se cantó el *Te Deum* en la iglesia de Nuestra Señora, concurriendo a la solemnidad todos los Tribunales y embajadores, y la misma noche comenzaron el preboste de mercaderes y esclavines, las alegrías públicas, con un fuego artificial que se encendió delante de las casas de la ciudad, después de algunas salvas de artillería» (*Gaceta de Madrid*, 31 de diciembre, 1678, p. 20).

<sup>20</sup> Archivo de la Villa, Secretaría, (2-63-3).

<sup>21</sup> Shergold y Varey, 1974, p. 177.

<sup>22</sup> Valbuena Briones, 1959, p. 1503.



anteriores, y a ello debía sumarse la complicada situación económica que atravesaba la Hacienda Real. Por este motivo, tal y como ha documentado María Luisa Lobato, se trató de una época caracterizada por un número elevado de representaciones de obras escenificadas con anterioridad, frente a los escasos estrenos, lo que suponía un ahorro tanto para los directores de compañías como para los impresores y libreros<sup>23</sup>. Ante tales reposiciones, fue también un período en el que Calderón se centró especialmente en la revisión y en la reescritura de comedias antiguas, según se deduce de la documentación conservada de la época<sup>24</sup>. Así, para el santo del joven monarca, el 4 de noviembre de 1678, Calderón revisó el texto de *El laurel de Apolo* e introdujo algunas modificaciones que han quedado patentes en el texto recogido por Vera Tassis en la reedición de la *Tercera parte* (1687)<sup>25</sup>; dos días después, a los años del rey, se estrenó *Las armas de la hermosura*<sup>26</sup>; el 3 de diciembre de 1679 se celebró la llegada de la nueva reina María Luisa de Orleáns a Madrid con la representación de *Psiquis y Cupido*, una reposición «retocada» de *Ni Amor se libra de amor* por el mismo Calderón, a la que antecedió una loa nueva también escrita por el dramaturgo<sup>27</sup>. Lo mismo sucedió con la reposición de *El Faetón* el 22 de diciembre, para la que don Pedro volvió a componer una loa<sup>28</sup>. Incluso tenemos noticia de que asistió a los ensayos que se estaban realizando para la representación de su última pieza, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, en marzo de 1680, con motivo de la celebración de las bodas entre el monarca Carlos II y María Luisa de Orleáns, sobrina del rey Luis XIV de Francia<sup>29</sup>.

Precisamente el año 1679 se vio marcado por este gran acontecimiento social, que supuso la puesta en marcha de un elevado número de muestras celebrativas. La esperada unión matrimonial del rey no solamente abría la posibilidad de resolver el problema sucesorio y asegurar la continuidad de la dinastía, sino que simbolizaba la paz definitiva entre España y Francia a la que se hace referencia en nuestra comedia. La cuestión del matrimonio regio se había convertido en una preocupación prioritaria para la monarquía española. De hecho, el nombre de María Luisa de Orleáns ya se había barajado en el Consejo de Estado celebrado en agosto de 1677<sup>30</sup>. No obstante, debido a la ruptura de las relaciones entre Madrid y París el acuerdo hubo de aplazarse hasta la firma de las paces de Nimega. En el mismo mes de enero de 1679, cuando los monarcas ratificaron el tratado de paz, se ordenó al marqués de los Balbases, principal ministro plenipotenciario de su majestad en la ciudad holandesa, que se trasladase sin dilación desde Nimega a París para establecer comunicación directa con la reina de Francia y negociar el acuerdo matrimonial<sup>31</sup>.

<sup>23</sup> Sobre esta cuestión ver Lobato, 2007a, p. 25 y Ulla Lorenzo, 2011a, pp. 356-357.

<sup>24</sup> Como señaló Ulla Lorenzo, «no está de más recordar que, quizás, el fenómeno de la reescritura, hacia el que Calderón se inclinó durante todo el siglo XVII, haya tenido también una especial proliferación en las últimas décadas del siglo, por empezar a estar agotada en este momento la fórmula de la comedia nueva» (Ulla Lorenzo, 2011a, pp. 356-357).

<sup>25</sup> Sobre esta cuestión ver Cruickshank, 2007, pp. XXIV y XXXIII y Coenen, 2011a, p. 78.

<sup>26</sup> Aducen esta fecha de estreno Hernández Araico, 1994 y más recientemente Cruickshank, 2011, p. 465.

<sup>27</sup> Shergold y Varey, 1982, pp. 78-90 recogen la relación de gastos, en la que constan 200 ducados que se pagaron a Calderón «por la loa y haber enmendado la comedia».

<sup>28</sup> Shergold y Varey, 1982, pp. 238-239. A Calderón se le pagaron 3.300 reales «por haber compuesto la comedia y hecho la loa», según se indica en la relación de gastos. Ver Shergold y Varey, 1982, p. 97.

<sup>29</sup> Ver al respecto Lobato, 2001, p. 208.

<sup>30</sup> En un primer momento se había pensado en la archiduquesa María Antonia, hija del emperador Leopoldo y de Margarita Teresa, nieta a su vez de la reina madre. Sin embargo, don Juan José de Austria, «en odio a la viuda de su padre» impulsó la candidatura de la princesa francesa, así que en el Consejo de Estado celebrado el 2 de agosto de 1677 todos los consejeros señalaron, unánimes, a María Luisa. Ver Maura Gamazo, 1990, p. 223.

<sup>31</sup> Ver Maura Gamazo, 1990, pp. 226-227.

El anuncio del futuro enlace se hizo oficial el 13 de julio, tal y como informa la *Gaceta de Madrid*<sup>32</sup>, y los contrayentes se casaron por poderes el 31 de agosto en Fontainebleau. No fue, sin embargo, hasta noviembre cuando se celebraron las bodas en Quintanapalla, una pequeña población en la provincia de Burgos. El ciclo de celebraciones remató con la representación de la comedia calderoniana *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* en marzo de 1680, escrita expresamente para la ocasión. Durante este período se sucedieron múltiples muestras del júbilo por el inminente acontecimiento y en muchas de ellas se hacía mención a las recientes paces, por lo que tampoco resulta descabellado pensar que tal vez *Duelos* se representó en una de las numerosas fiestas dispuestas a lo largo de aquellos meses<sup>33</sup>.

La visión del matrimonio regio como culminación de las paces entre las dos Coronas es resaltada en la relación de los tres días de luminarias organizados por la Villa con motivo del anuncio de los futuros desposorios las noches del 13, 14 y 15 de julio de 1679:

Feneciose la fiesta la tercera noche del día quince con la grandeza que las antecedentes, prometiéndose todos felicidades muchas de tan dichosas bocas, pues unidas las ínclitas Coronas católica y cristianísima con tan estrechos vínculos podemos esperar de la majestad divina una paz universal para la cristianidad toda, restablecida para siempre [j] <sup>34</sup>

En la noticia de la *Gaceta de Madrid* también se subraya la paz conseguida gracias a la unión matrimonial:

es voluntad de Dios que el casamiento de nuestro monarca se solemnice, aun con la inestimable circunstancia de una octaviana paz en todo el orbe cristiano y que particularmente se fije en la durable concordia de los dos polos de España y Francia, que más bien pueden sustentar la quietud y prosperidad de la Europa<sup>35</sup>.

Asimismo, se conserva una relación de las tres noches de luminarias, fuegos artificiales y máscara que tuvieron lugar en Madrid los días 9 a 11 de septiembre al conocerse que el matrimonio por poderes ya se había efectuado en Fontainebleau. Los dos castillos construidos para la última noche simbolizaban nuevamente la concordia entre las Coronas española y francesa a través del matrimonio regio:

Al empezar los fuegos se fue moviendo un medio arco que salió de uno de los castillos a tiempo que hizo lo mismo otro medio desde el castillo contrario; y con artificioso concierto se vinieron a

---

<sup>32</sup> *Gaceta de Madrid*, 18 de julio, 1679, p. 161.

<sup>33</sup> Lobato, 2007a trazó un panorama de la situación que vivió María Luisa de Orleáns a su llegada a la corte madrileña y su contacto con el teatro en los primeros años de reinado. La estudiosa documenta la vida teatral en palacio durante los meses iniciales a partir de la correspondencia entre la marquesa de Villars, mujer del embajador francés en España y su amiga, Madame de Coulanges, así como a partir de las cartas de los embajadores italianos localizadas en el Archivio di Stato de Florencia. Como resalta Lobato, «mucho menos solícita es la documentación cuando se trata de citar el título de una comedia, como es sabido. A menudo, los embajadores para referirse a ellas utilizan las escuetas fórmulas “bellissima Commedia”, “gran Commedia”, gran o bellísima “Commedia nuova”, “galantissima Commedia”, “Commedie celebri” [j] Es raro encontrar descripciones de estas fiestas, referencias a sus autores o al título de la obra que se representó» (Lobato, 2007a, p. 36). La correspondencia de las personalidades que pudieron asistir a buena parte de las representaciones palaciegas en aquellos años podría resultar de gran utilidad para datar el estreno de nuestra comedia, pero la falta de precisión en sus relatos dificulta enormemente la tarea.

<sup>34</sup> *Relación verdadera, donde se da noticia de la publicación de las reales bodas de nuestro invicto rey y señor don Carlos segundo (que Dios guarde) celebrada el día jueves 13 deste presente mes de julio de 1679 (...)*. Se ha consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Real, con signatura MC/723.

<sup>35</sup> *Gaceta de Madrid*, 18 de julio, 1679, p. 161.

unir en medio de los dos fuertes combatientes, suspensos en el aire con sutiles cuerdas, formando un hermoso iris, acompañado de luces, y anunciando la paz tan deseada que hoy gozan las dos Coronas católica y cristianísima; y debajo del arco celeste se veían por una y otra parte grabados los heroicos nombres de Carlos y Luisa<sup>36</sup>.

Desde luego, se trataba de un matrimonio de Estado con un claro interés político, pues se esperaba obtener en dote algunas devoluciones territoriales para España que se habían perdido con la firma del tratado de paz en Nimega<sup>37</sup>. Como apunta Sanz Ayán al respecto de los castillos de fuegos artificiales contruidos para la celebración de los desposorios,

nada de lo que se narraba en aquel artificio de fuego era solo simple y vano adorno. Los mensajes de concordia entre dos naciones hasta entonces enfrentadas, la alusión a la reciente paz de Nimega y la referencia a Carlos II como «columna de la Fe» frente a la desintegración del símbolo de la gentilidad, eran mensajes claros que aludían al significado político del enlace<sup>38</sup>.

Incluso en la última comedia escrita por Calderón, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, estrenada el 3 de marzo de 1680, y concebida para la celebración del casamiento, puede deducirse una mención a las paces entre las Coronas española y francesa en boca de Merlín<sup>39</sup>:

que el Rey las está esperando,  
alegre el pueblo imagina  
la paz; y como este es  
tiempo de Carnestolendas,  
dando tregua a las contiendas  
de la guerra, como ves,  
de gala, máscara y fiesta,  
delante el concurso viene<sup>40</sup>.

En síntesis, las constantes referencias a las paces firmadas en Nimega pasados varios meses e incluso más de un año después de su ratificación nos obliga a ampliar la fecha de estreno de nuestra comedia. No podemos restringir su datación al año 1678, ya que, aunque los ministros plenipotenciarios firmaron los tratados en el mes de septiembre, fue en enero del año siguiente cuando se publicó oficialmente la paz en la corte madrileña. Además, el casamiento entre el monarca Carlos II y la sobrina del rey francés Luis XIV servía para afianzar la reconciliación de los dos países, de modo que la noticia de la nueva unión matrimonial también pudo llevar al dramaturgo a incluir la citada mención a la paz en los últimos versos de la comedia.

Otra hipótesis que tampoco debemos desechar por completo es que tal vez los versos «que el hacer paces también / suelen ser triunfos de guerra» (vv. 3965-3966) no se escribieron después de la firma de las paces en un intento de elogiar la actitud conciliatoria de Carlos II, sino en un momento previo a la resolución del conflicto franco-español. En ese caso, el dramaturgo habría concebido y estrenado la comedia durante el período anterior a la conclusión de la guerra, con lo que, al incluir la referencia a las paces, estaría mostrando una postura

<sup>36</sup> *Relación verdadera del real desposorio de nuestro católico monarca don Carlos segundo (que Dios guarde) con la reina nuestra señora doña Luisa María de Borbón, celebrado el día 31 de agosto deste presente año de 1679 en el Real Sitio de Fontanablò (...)*. Se ha tenido acceso al ejemplar conservado en la Real Academia de la Historia, con signatura 9/3653(27).

<sup>37</sup> Ver Maura Gamazo, 1990, p. 226.

<sup>38</sup> Sanz Ayán, 2009, p. 256.

<sup>39</sup> Ver Cabañero Sánchez, 2016, pp. 224-225.

<sup>40</sup> *Comedias*, V, pp. 191-192.

favorable a la resolución antimilitarista del enfrentamiento entre ambas potencias. Así pues, la actuación ejemplar de Alejandro Magno serviría de modelo de conducta al joven monarca Carlos II, al que era preciso instruir también a través del teatro. Como ha estudiado Sanz Ayán, a comienzos de su reinado «el argumento del teatro como instrumento pedagógico para la formación del rey ganó fuerza» y tal y como se verá en los siguientes apartados, la materia histórica y la presencia de grandes héroes de la Antigüedad fueron elementos clave para transmitir mensajes ejemplarizantes a un monarca «que no había conseguido asimilar todavía los modos cortesanos propios de la Majestad»<sup>41</sup>.

Además de la alusión velada a la tregua entre Francia y España en el desenlace de la comedia, encontramos varias llamadas a la concordia diseminadas entre algunas de las intervenciones de los personajes. Resulta significativo el discurso de Cósdroas cuando los cautivos discuten sobre quién debe ser el nuevo reinante de la ciudad recién fundada:

|          |   |
|----------|---|
| CÓSDROAS | Que, a vista de monarquía<br>que está por establecer,<br>mover cuestión que las armas<br>hayan de ajustar, más es<br>empezarla a destruir<br>que acabarla de vencer.<br>(vv. 3096-3101) |
|----------|---|

El mismo mensaje pacificador se observa en las palabras que Deidamia y sus damas acompañantes dirigen a Alejandro Magno para que perdone a la ciudad de Tiro:

|          |   |
|----------|---|
| DEIDAMIA | [j]   |
| TODAS    | ¡Piedad, piedad, señor! En ti se vea]   |
| DEIDAMIA | ¡Piedad, piedad, señor! En ti se vea]   |
| TODAS    | ¡Jcuá n hija del valor es la clemencia.<br>¡Jcuá n hija del valor es la clemencia.<br>(vv. 3669-3672) |

La súplica de las mujeres en favor de la clemencia, a la que denominan «hija del valor», constituye un posible nuevo intento de llamada al cese de las armas.

En cualquier caso, sea el desenlace una alabanza al comportamiento adecuado de Carlos II o un deseo de orientar al monarca hacia la decisión de resolver la disputa pacíficamente, todo indica que la obra se estrenó en un contexto marcado por el conflicto y su resolución.

Además de la referencia a la Paz de Nimega, son varios los indicios que nos llevan a conjeturar que *Duelos* fue escrita en los últimos años de la carrera dramática de Calderón. Los puntos de referencia tercero y cuarto indicados por los Reichenberger —citas de una obra en otra y manuscritos sin fecha que pueden datarse con la ayuda del reparto— no nos permiten acotar el abanico de fechas propuesto. No contamos con ningún manuscrito del siglo XVII que haya sobrevivido y en cuanto a las citas de otra obra en el texto de la pieza, se localiza una alusión a la comedia calderoniana *También hay duelo en las damas* que no aporta información relevante para la datación de *Duelos*:

---

<sup>41</sup> Sanz Ayán, 2006, p. 47.



¿Ahora, Toante, sabes que  
también hay duelo en las damas?  
¿Quieres verte convencido?  
(vv. 2897-2899)

Su fecha de composición, pese a no ser del todo fiable, se sitúa en los años 1648-1650 según Hilborn y Reichenberger, o bien en el invierno de 1652-1653, en opinión de Cruickshank<sup>42</sup>. Fue publicada por primera vez en 1664, en la *Tercera parte* calderoniana, con lo que se ubica en un momento de composición muy anterior al período que barajamos.

No obstante, si no se da ninguna de las condiciones anteriores, los autores proponen como quinto criterio el análisis cuantitativo de los rasgos métrico-estilísticos de la pieza. Aunque el estudio realizado por Hilborn en la primera mitad del siglo XX no ha estado exento de crítica y algunas de sus aportaciones han sido corregidas, «sigue siendo un instrumento muy eficaz»<sup>43</sup>. En efecto, los usos métricos empelados por Calderón en *Duelos* se ajustan muy notablemente a su última etapa de producción dramática, establecida por Hilborn entre los años 1665-1680. Las obras que el investigador incluye en esta etapa final son *El gran príncipe de Fez*, *La estatua de Prometeo*, *Fieras afemina amor*, *El segundo Scipión* o *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. Todas ellas han sido fechadas con cierta seguridad en los últimos años o bien contamos con información certera sobre la ocasión de su estreno<sup>44</sup>, de manera que es factible perfilar cuáles son las características métricas de las comedias que el dramaturgo compuso en el término de su carrera con un mínimo margen de error.

Como se comprueba en el apartado dedicado a la versificación de la comedia, los usos métricos empleados nada tienen que ver con los de sus inicios. El predominio del romance es absoluto, con casi el 77% si aunamos sus distintas modalidades, muy parejo al de las restantes obras del último período<sup>45</sup>. Se aprecia un aumento progresivo de este metro a medida que avanza su carrera dramática, que en los años 20 y 30 no suele superar el 60%<sup>46</sup>. En lo que respecta a la presencia de la redondilla, se observa una sucesiva reducción, paralela al incremento del romance. El 19,4 % de *Duelos* encaja con los porcentajes señalados para las

<sup>42</sup> Hilborn, 1938, p. 47; K. y R. Reichenberger, 1981, p. 738 y Cruickshank, 2011, p. 421.

<sup>43</sup> Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010, p. 176.

<sup>44</sup> De *El gran príncipe de Fez* se conserva un manuscrito autógrafo con censuras de 1669. Ver al respecto Rodríguez-Gallego, 2017; de acuerdo con la argumentación de Greer, 1986, pp. 93-95, *La estatua de Prometeo* se estrenó con toda probabilidad el 22 de diciembre de 1670, para celebrar el cumpleaños de la reina madre, Mariana de Austria; *Fieras afemina amor* data de 1671, pero su estreno se retrasó hasta enero de 1672. Ver Cruickshank, 2011, p. 465. *El segundo Scipión* fue estrenada el 6 de noviembre de 1677 y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* el 3 de marzo de 1680. Ver Cruickshank, 2011, p. 465 y 471. Deberíamos añadir a este grupo *Las armas de la hermosura* (1678), con un porcentaje de uso muy similar al de *Duelos*: 78% de romance, 10% de redondilla, 6% de décima, 5% de silva y 1% de quintilla, según los datos recogidos por Hernández, 2016, p. 49, además de *Fineza contra fineza*, representada el 22 de enero de 1671 en la corte de Viena y que «recientemente» había sido compuesta por Calderón. Ver Reyes, 1997, pp. 116-119 y Mariscal Hay, 2008. Los porcentajes de usos métricos indicados por Hilborn, 1938, p. 71 son: 78% de romance, 13% de redondilla, 4% de décima, 3 % de silva y un 2% de miscelánea.

<sup>45</sup> De acuerdo con los datos recopilados por Hilborn, 1938, p. 71, la presencia del romance es del 78% en *El segundo Scipión* (1677), *Las armas de la hermosura* (1678) y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680), las tres comedias más cercanas al supuesto estreno de *Duelos*, al igual que en *El gran príncipe de Fez* (1669) y en *Fineza contra fineza* (1671). *La estatua de Prometeo* (1670?) contiene un 74%, mientras que en *Fieras afemina amor* (1671) se reduce al 67%.

<sup>46</sup> Hilborn, 1938, pp. 7, 9-10, 13-14, 16, 20-21. Un porcentaje tan elevado de romance responde a los usos calderonianos a partir de 1650. Como demuestran Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010, p. 176, n. 12, la primera comedia en la que el romance alcanza el 80% es *Darlo todo y no dar nada* (1651).

restantes comedias de este lapso temporal, frente al aproximado 30% de sus primeras obras dramáticas<sup>47</sup>. Asimismo, es significativa la simplificación de formas métricas, ya que solo se emplean cinco: romance (incluidas las modalidades de romancillo y endecha), redondilla, silva, quintilla y cuarteto-lira. Han desaparecido por completo la décima, la octava, la copla real, la lira sextina o el soneto, como en la práctica totalidad de las comedias de esta última etapa<sup>48</sup>, presentes, en cambio, en numerosas piezas de años anteriores. Por último, algunas irregularidades métricas, así como la presencia de endechas en pasajes no musicados coinciden con las particularidades señaladas por Hilborn en *Fineza contra fineza* (1671) y *Hado y divisa* (1680).

Además de la «evaluación estadística de características métricas y/o estilísticas»<sup>49</sup>, en la «Advertencia preliminar» del tercer tomo de su *Manual bibliográfico calderoniano*, Kurt y Roswitha Reichenberger llaman la atención sobre un detalle que no debería pasar desapercibido. Al proponer una fecha de redacción de la conocida como lista de Maraño, elaborada por Calderón por orden real, advierten en la copia manuscrita conservada que las que podemos considerar como últimas cuatro comedias de Calderón están dispuestas de forma seguida, ocupando las líneas 2 a 5 del folio 288v<sup>50</sup>: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *Las armas de la hermosa*, *Duelos de amor y lealtad* y *El segundo Scipión*. Parece significativo que nuestra comedia aparezca junto a las mencionadas, lo que nos permite incluirla en las piezas que para Calderón en el momento de escritura de la carta eran «de especial actualidad entre fines de 1677 y principios de 1680»<sup>51</sup>.

En conclusión, este pequeño indicio, así como el componente métrico-estilístico, apuntan en la misma dirección que las alusiones a la realidad histórico-política latentes en el texto de la comedia. *Duelos* pertenece, sin duda, a los últimos años de la carrera dramática de nuestro dramaturgo. Fue compuesta después de noviembre de 1675, cuando el monarca Carlos II cumplió la mayoría de edad, y muy posiblemente en un momento posterior a la firma de las paces de Nimega, aunque, como hemos planteado, tampoco resultaría inverosímil, dada la falta de documentación, que se hubiese representado antes de la resolución del conflicto.

---

<sup>47</sup> Hilborn, 1938, pp. 7, 9-10.

<sup>48</sup> La décima aparece con un 5% en *Fieras afemina amor* (1671), en *Fineza contra fineza* (1671) con un 4% y en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, en la que hay una sola décima. La octava únicamente está presente con un 3% en *El gran príncipe de Fez* (1669). Las demás formas estróficas no aparecen en ninguna de las comedias de esta etapa.

<sup>49</sup> K. y R. Reichenberger, 1983, p. 263.

<sup>50</sup> La copia manuscrita del siglo XVIII, con signatura MSS/10838 (fols. 288r-290r), se conserva en la Biblioteca Nacional de España, y fue publicada por primera vez por Wilson, 1962.

<sup>51</sup> K. y R. Reichenberger, 1981, p. 23.

## 2. GÉNERO

### 2.1. ADSCRIPCIÓN DE *DUELOS* A LAS DISTINTAS PROPUESTAS TAXONÓMICAS ACTUALES

El intento de establecer una taxonomía de los géneros dramáticos del Siglo de Oro, como toda propuesta de sistematización, resulta problemático, ya que el conjunto tan heterogéneo de materiales que conforman el corpus dramático aurisecular dificulta la tarea. Desde las clasificaciones decimonónicas de Menéndez Pelayo o Hartzenbusch para el teatro de Lope de Vega y Calderón, asentadas en criterios esencialmente temáticos, estudiosos como Vitse, Oleza o Arellano han tratado de abordar la cuestión desde una perspectiva metodológica<sup>52</sup>, no sin asumir el «todavía camino abierto» de investigación en el ámbito, así como «la complejidad para establecer límites y precisar convenciones estructurantes en una fase de evolución creativa del fenómeno teatral —como es el Siglo de Oro—, o que implica una trayectoria larga y genéricamente múltiple, como es la de Calderón»<sup>53</sup>.

Pese a las discordancias clasificatorias, la crítica actual coincide en la distinción de dos universos principales básicos, el cómico y el trágico, con identidades propias separadas, aunque reconoce la «condición híbrida» de la comedia nueva, regida por el principio instaurado por Lope en su *Arte nuevo*: «Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula»<sup>54</sup>. Desde esta perspectiva, los estudiosos han tratado de organizar los dos macrogéneros, el cómico y el trágico, en distintas subcategorías o niveles de jerarquía teniendo en cuenta el peso de la «comicidad» o de la «tragicidad» en las obras dramáticas auriseculares, que no siempre son fáciles de deslindar.

La propuesta taxonómica de Arellano<sup>55</sup>, reelaboración de la ideada por Vitse algunos años antes<sup>56</sup>, supone un buen punto de partida para determinar en qué molde(s) genérico(s) podría encajar nuestra comedia. Su planteamiento se asienta en la distinción de dos esferas, la de las obras dramáticas serias y la de las cómicas. A la primera pertenecen las tragedias, el auto y la loa sacramental, así como las comedias serias, entre las que se incluyen las comedias heroicas, hagiográficas o de gran espectáculo. En la segunda se integran la comedia de capa y espada, de figurón, palatina, burlesca y otros géneros breves cómicos, como el entremés.

No resulta difícil enmarcar *Duelos de amor y lealtad* en la esfera dramática seria. Los elementos de comicidad se reducen a breves escenas vinculadas a un agente especializado, el gracioso, que protagoniza pequeños pasajes entremesiles desligados de la acción principal<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> Entre los trabajos que han dedicado al asunto pueden verse Vitse, 1988, pp. 306-341; Oleza, 1994 y 1997 o Arellano, 1995a, 1999, 2006a y 2018. Para un recorrido por la «arquitectura» de los géneros de la comedia nueva ver Oleza y Antonucci, 2013. También resulta de utilidad el volumen *Calderón frente a los géneros* editado por Sánchez Jiménez, 2015.

<sup>53</sup> Arellano, 2018, p. 101.

<sup>54</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 174-177, p. 174.

<sup>55</sup> Arellano, 1995a, pp. 126-129.

<sup>56</sup> Vitse, 1988, pp. 306-341.

<sup>57</sup> De acuerdo con Arellano, 2008, p. 19 en la esfera de lo serio es el gracioso quien asume la especialización de lo risible: «es el único agente de la comicidad, lo que de algún modo lo sitúa al margen del resto, segregado de los

Por el contrario, se aproxima en mayor medida al universo tradicionalmente trágico: personajes elevados, asuntos graves, ambientación histórica, ejemplaridad del héroe, etc. Por este motivo, y particularmente por la estrecha relación que desde la Antigüedad clásica se estableció entre la tragedia y la materia histórica<sup>58</sup>, Hartzenbusch, en la propuesta clasificatoria de las obras dramáticas de Calderón que incluyó en el tomo IV de su edición del teatro del poeta adscribió nuestra obra a la categoría de «tragedias»<sup>59</sup>. No entraremos aquí en el debate sobre la existencia de una tragedia áurea española, ya superado gracias a las contribuciones de especialistas como Ruano de la Haza, Ruiz Ramón, Arellano o Iglesias Feijoo, entre otros<sup>60</sup>. Marc Vitse, hace ya varias décadas, señalaba la necesidad de definir un modelo trágico acorde con los patrones creativos de la comedia nueva, dejando de lado los estrictos preceptos aristotélicos para llegar a la «definición empírica de un modelo trágico particular de tal o cual dramaturgo»<sup>61</sup>. Así, planteaba tres principios básicos para definir al Calderón trágico: perspectiva, riesgo y alejamiento.

Si aplicamos su propuesta, el distanciamiento espacio-temporal del *hic et nunc* del espectador está asegurado, ya que la acción gira en torno al pasado remoto de la ciudad fenicia de Tiro, en la que persas y fenicios se enfrentan por su gobierno. Sin embargo, la pieza no está configurada al modo de las tragedias calderonianas que definió Ruiz Ramón<sup>62</sup>, por cuanto el héroe no se presenta como un dechado de virtudes que se deja arrastrar por una pasión, un defecto que le llevará a cometer los errores que terminarán en catástrofe, ni toma decisiones trágicas que lo conducen irremediabilmente a un destino aciago, como ocurre en las tragedias que el estudioso articula sobre la circularidad libertad-destino. Tampoco podemos hablar de una «tragedia de honor», segundo tipo de piezas que establece Ruiz Ramón en su clasificación dual del universo trágico calderoniano, abocadas al uxoricidio.

Antonucci, al hablar precisamente de la «desactivación» del componente trágico en *El segundo Scipión* compara esta obra con el modelo de tragedia que inspira la construcción de otras obras calderonianas como *Judas Macabeo* o *La gran Cenobia* y observa en ellas elementos típicos de un modelo trágico muy influido por el teatro de Séneca: «la presencia de profecías, sueños, agüeros y señales ominosas; recursos macabros y hechos sangrientos mostrados en el tablado; la apelación al llanto y la conmoción de los espectadores, tanto internos como externos a la pieza»<sup>63</sup>. En *El segundo Scipión*, sin embargo, pese al contexto bélico, «la moción de los afectos es muy moderada y funciona más bien en el contexto de la intriga amorosa», como sucede en *Duelos*<sup>64</sup>. Toante, al igual que Escipión, se aleja de las figuras de Aureliano (*La gran Cenobia*) o Lisias (*Judas Macabeo*). No es un general cruel ni muestra su falta de piedad hacia las mujeres o sus enemigos, sino que representa el perfecto ejemplo de héroe. Pese a los infortunios e injusticias que padece, es recompensado finalmente por su actitud estoica al dar preeminencia a su deber y no a su pasión amorosa. El desenlace, en el que Alejandro Magno cumple la función ordenadora, como todo rey en la comedia, concluye felizmente con las

---

demás. La comicidad no se difunde por el esquema global ni afecta a otros personajes. Su restricción al gracioso confiere a este, dígame lo que se diga sobre su importancia, una posición subalterna y a menudo irrelevante». Sobre la marginalidad del gracioso ver Arellano, 2006a, pp. 33-54.

<sup>58</sup> El propio Lope, conocedor de la preceptiva clásica subraya el principio en su *Arte nuevo*: «Por argumento la Tragedia tiene / la historia, y la Comedia el fingimiento» (vv. 111-112, p. 171).

<sup>59</sup> Hartzenbusch, 1850, pp. 685-686.

<sup>60</sup> Ruano de la Haza, 1983, 1985; Ruiz Ramón, 1984; Arellano, 1995a; Iglesias Feijoo, 2009.

<sup>61</sup> Vitse, 1997, p. 61.

<sup>62</sup> Ruiz Ramón, 1984.

<sup>63</sup> Antonucci, 2015, p. 50. Sobre la construcción de *Judas Macabeo* y *La gran Cenobia* bajo el paradigma de la tragedia ver Antonucci, 2011 y Antonucci, 2012.

<sup>64</sup> Antonucci, 2015, p. 50.



tradicionales bodas, produciéndose así el perfecto equilibrio para Toante entre la lealtad y el amor, lo que sin duda aleja la pieza del género trágico. Por consiguiente, de acuerdo con la propuesta genérica de Vitse y Arellano, *Duelos* se acomoda al modelo de las comedias serias y particularmente al subgénero de las comedias heroicas, que de acuerdo con Antonucci se caracterizan por la presencia de «personajes elevados, competencia amorosa por una dama noble, heroísmo, alejamiento espacio-temporal de los sucesos dramatizados»<sup>65</sup>.

En una línea similar, Oleza también identifica dos categorías macrogenéricas: la comedia —si prima la vertiente cómica— y el drama, que define como «el género teatral en el que se reagrupan las distintas opciones más serias que risibles del sistema de la *comedia nueva*, las opciones no primordialmente cómicas, las que en una mayor medida, en suma, mezclan lo trágico con lo cómico»<sup>66</sup>. De esta forma, según el investigador,

La primera dirección abre un territorio de imaginación y de enredo, de deseo liberado, y constituye lo que entendemos por *comedias* (tragicómicas) de la *comedia nueva*. La segunda es el territorio mismo de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento, también de la interrogación sobre la condición humana, y se acomoda en las *tragedias* (tragicómicas) y en las *tragicomedias* (tragicómicas) de la *comedia nueva*, bloque este último al que me refiero con la palabra *drama*<sup>67</sup>.

Si atendemos al criterio de Oleza, *Duelos* debe ser considerado, sin duda, un drama, que aborda desde una perspectiva seria el debate moral del individuo entre la lealtad y el amor. Toante, protagonista indiscutible de la obra, consigue vencerse a sí mismo en un acto de ejemplaridad heroica al no anteponer su pasión amorosa al deber contraído con su amo. La ejemplaridad que emana del texto calderoniano, con un claro trasfondo didáctico-moralizante y un mensaje político destinados a la formación del «buen gobernante» tienen mucho que ver con la elección de la historia antigua como marco para el desarrollo argumental de la pieza.

Oleza, en su propuesta genérica, distingue dos variedades de drama, los imaginarios y los historiales. Su articulación se fundamenta en la diferenciación clásica entre lo «verdadero» y lo «fingido», que sirvió a Torres Naharro en los orígenes del teatro renacentista para considerar dos grandes tipos de obras en su proemio a la *Propaladia*: las comedias *a noticia*, o de materia verdadera, y las comedias *a fantasía*, o de materia imaginaria, distinción que recoge el canónigo del *Quijote* en su conocido discurso del capítulo 48 de la primera parte: «Si estas que ahora se usan, así las *imaginadas* como las de *historia* [...] »<sup>68</sup>. La misma oposición se encuentra en la última preceptiva dramática del siglo XVII de Bances Candamo, en la que identifica comedias «amatorias» e «historiales». Mientras las primeras «son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, [...] el argumento de una comedia historial es un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento»<sup>69</sup>. Sin apartarse demasiado de estas ideas, Oleza separa los dramas imaginarios de los historiales, que define como aquellos que «contienen algún elemento histórico no incidental en su acción o en su circunstanciación»<sup>70</sup>.

Así pues, *Duelos* se integraría entre los dramas historiales<sup>71</sup>. La acción se enmarca en un punto difuso de la historia antigua, en el que persas y fenicios pugnan por el dominio del

---

<sup>65</sup> Antonucci, 2015, p. 51.

<sup>66</sup> Oleza, 2013, p. 701. Ver también Oleza, 1994.

<sup>67</sup> Oleza, 2013, p. 703.

<sup>68</sup> Cervantes, *Quijote*, I, 48, p. 568.

<sup>69</sup> Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, pp. 33-35.

<sup>70</sup> Oleza, 1997, p. XXII.

<sup>71</sup> Ya Valbuena Briones en su primera edición para la editorial Aguilar de las piezas dramáticas de Calderón incluye *Duelos* entre los dramas históricos, concretamente en la subcategoría de dramas de «historia antigua» (1959, p. 33).

Mediterráneo oriental, en concreto por la ciudad fenicia de Tiro. Muchos de los sucesos dramatizados, desde la sublevación de los esclavos persas, la decisión de Toante/Estratón de no acabar con la vida de su dueño, hasta el modo de elegir al nuevo gobernante de la ciudad, tienen una base que podemos aceptar como «histórica», al menos para los receptores del Siglo de Oro. Como se verá, fueron relatados por el historiador romano Justino en su *Epítome* de las *Historiae Philippicae* de Pompeyo Trogo, fuente principal de la que parece haberse servido Calderón para la configuración del argumento. Asimismo, el emperador macedonio Alejandro Magno aparece ficcionalizado en la pieza y cumple un rol determinante para la culminación del conflicto, pues permite la restitución del orden en Tiro.

La materia histórica, por tanto, no es incidental, sino que sirve de marco para el desarrollo de la acción. No obstante, no importa tanto el conflicto histórico en sí como el problema individual que afecta al protagonista, con lo que *Duelos* no se engloba entre los que Oleza denomina «dramas de hechos famosos públicos»<sup>72</sup>. No se trata aquí de exaltar o celebrar algún acontecimiento glorioso para la nación como en *El sitio de Bredá*, sino de plantear un dilema moral, el del protagonista, enmarcado en un ambiente histórico. En este sentido, resulta útil la distinción que traza Florencia Calvo, quien también se ha ocupado de los dramas historiales en las últimas décadas<sup>73</sup>. Establece una división entre obras históricas de tipo «ceremonial», esto es, de protagonista colectivo y de carácter celebrativo, en las que «la funcionalidad es siempre primero política o propagandística que dramática»<sup>74</sup> y «dramas históricos individuales», «donde se dramatiza un problema particular dentro de un marco histórico que lo legitima, le otorga verosimilitud y [j] le añade determinadas características ideológicas»<sup>75</sup>. *Duelos* se situaría entonces entre los dramas de este último subgrupo, pues de acuerdo con Calvo, las obras del primer tipo «solamente trabajan con la materia histórica» y «no dejan espacio ni para intrigas paralelas ni para historias individuales»<sup>76</sup>. En la pieza calderoniana, sin embargo, el núcleo central gira en torno al dilema de amor y honor que concierne al protagonista, un conflicto ficcional inserto en un contexto histórico que permite al dramaturgo relatar un suceso alejado del *aquí* y del *ahora* del espectador y revestirlo de gravedad para transmitir, en última instancia, un mensaje ejemplar<sup>77</sup>.

Surgen así ciertas dificultades a la hora de categorizar una obra dramática como «histórica» en sí misma, ya que los límites claros entre las comedias «historiales» y las «amatorias» que propugnaba Bances Candamo se ven un tanto desdibujados en un caso como el que nos ocupa, en el que se combinan materia histórica e intriga amorosa. Oleza recuerda que esta es precisamente «otra de las mezclas que impondrá gustosamente la *comedia nueva*» y reivindica la habitualidad con la que se escribían comedias en las que las fábulas amorosas se inmiscuían en los acontecimientos históricos<sup>78</sup>. Tirso de Molina es tal vez quien mejor define su posición al respecto en un conocido pasaje de *Los cigarrales de Toledo*: «¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas!»<sup>79</sup>. Por su parte, Florencia Calvo, al estudiar las

---

<sup>72</sup> Oleza, 2013, p. 716.

<sup>73</sup> Ver al respecto el volumen dedicado a Calderón sobre historia y teatro editado por Romanos y Calvo, 2002, así como los trabajos de Calvo, 2003 y 2007.

<sup>74</sup> Calvo, 2002, p. 64.

<sup>75</sup> Calvo, 2007, p. 225.

<sup>76</sup> Calvo, 2007, p. 288.

<sup>77</sup> Como señaló Florencia Calvo, en este tipo de obras históricas, «estructuralmente hay intrigas dramáticas paralelas a la trama principal por lo cual alternan argumentalmente conflictos amorosos, con episodios históricos» (Calvo, 2003, p. 65).

<sup>78</sup> Oleza, 2013, p. 697.

<sup>79</sup> Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo*, p. 224.

dificultades para la configuración de los géneros dramáticos, afirma que muchas veces, el teatro histórico echa mano de núcleos argumentales, estructurales o ideológicos provenientes de otros subgéneros dramáticos para su configuración<sup>80</sup>, de modo que no resulta extraño que Calderón se sirva de elementos propios de la materia palatina o de los dramas de gran espectáculo en *Duelos*, que operan sin dificultad en el terreno de lo histórico.

El enredo amoroso que se presenta en la obra, constituido por un pentágono de amores correspondidos y desacordes entre las reinas fenicia y persa y los galanes-generales de ambos ejércitos, la ambientación palaciega —jardines de Tiro, palacio de Deidamia—, el ocultamiento de identidades, los fingimientos, las trazas femeninas ideadas para el logro de objetivos amorosos, los lenguajes cifrados, entre otros, coinciden en gran medida con la materia argumental de numerosas comedias palatinas. Del mismo modo, el conflicto amor-lealtad es el eje temático de piezas como *Nadie fie su secreto*, *Amigo, amante y leal* o *Basta callar*, tradicionalmente englobadas entre las comedias «de fábrica», género dramático que la crítica contemporánea ha vinculado con las comedias palatinas<sup>81</sup>. Miguel Zugasti, por su parte, recuerda que los principales temas presentes en el género de la comedia palatina son, además del erótico amoroso, «los relacionados con cuestiones de política (buen o mal ejercicio), poder (motivo de la inestabilidad de la fortuna, privanza), honor, amistad, etc.». Todos ellos aparecen desarrollados en mayor o en menor medida en nuestra pieza.

Por otra parte, *Duelos* fue escrita en los últimos años de la producción dramática de Calderón, de modo que responde al modelo de piezas de gran espectáculo<sup>82</sup>, en las que se produce una fusión de artes visuales y plásticas con una gran presencia de la música y del componente mitológico. En efecto, en nuestra comedia se confirma ese diálogo entre todas las artes característico de la culminación del barroco: acusada dimensión musical —presente en momentos climáticos de las tres jornadas—, despliegue de medios visuales, marchas al son de caja y clarín y papel destacado de la mitología, pues los dioses —Júpiter y particularmente Apolo— condicionan el destino de los protagonistas<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> Calvo, 2007, p. 287.

<sup>81</sup> Bances Candamo define así las comedias amatorias «de fábrica»: «Las de fábrica son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores, y en fin, sucesos extraños y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que poco ha llamé caseros. [j] El argumento de aquellas comedias que llamamos de fábrica suelen ser una competencia por una princesa entre personas reales, con aquel majestuoso decoro que conviene a los personajes que se introducen, mayormente si son reyes o reinas de palacio» (Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, pp. 33-34). Sobre las características definitorias de las piezas palatinas puede verse Weber de Kurlat, 1976 y 1977. Vitse, 1988, estableció la distinción teórica entre *palatine* (cómica) y *de palais* (seria). También pueden consultarse los trabajos de Oleza, 1997; Zugasti, 2003 y Gómez Rubio, 2007. El conflicto entre el amor y la lealtad, combinado en ocasiones con la amistad, es un tema recurrente en la obra dramática calderoniana, que investigadores como Zugasti, 2001 o Casariego Castiñeira, 2018 han advertido en *Nadie fie su secreto*, *Basta callar*, *Amigo, amante y leal* o en nuestra comedia. Para más información, puede consultarse el apartado de esta tesis dedicado al conflicto amor-lealtad.

<sup>82</sup> Valbuena Briones en la «Nota preliminar» a su segunda edición de 1966 de *Duelos* se refiere a ella como una «comedia de espectáculo [que] posee una base histórica» (Valbuena Briones, 1966, p. 1459).

<sup>83</sup> Chapman, 1954 en su clásico trabajo incluye *Duelos* entre las que él considera las diecinueve comedias y zarzuelas mitológicas de Calderón. Melchora Romanos recuerda que *Duelos* es un «espectáculo teatral estrenado en el Palacio con motivo de la conmemoración de celebraciones y efemérides reales, por lo cual Calderón cuenta con receptores calificados para el juego escénico por tratarse de un público habituado a espectáculos en los que se combinan el texto literario, las artes visuales y la música» (2015, pp. 398-399). Para un análisis de la dimensión escénica de la comedia ver Cirnigliaro, 2002. Sobre los dramas de espectáculo de Calderón ver Arellano, 1995a, pp. 505-517 y Pedraza, 2000, pp. 237-238.

En definitiva, no cabe duda de que *Duelos* encaja en el molde genérico del drama historial, aunque resulta pertinente subrayar que junto a la materia histórica se detectan recursos procedentes de otros subgéneros dramáticos perfectamente compatibles con su condición de pieza historial, lo que pone de manifiesto el constante trasvase de materiales en el teatro del Siglo de Oro y las dificultades para establecer límites nítidos en todo intento de categorización de los géneros dramáticos auriseculares<sup>84</sup>.

## 2.2. CALDERÓN FRENTE A LA MATERIA HISTÓRICA: EL MANEJO DE SUS FUENTES

El tratamiento que los dramaturgos del Siglo de Oro dieron a la Historia en sus obras dramáticas recibió innumerables juicios negativos por parte de aquellos sectores de la crítica que exigían objetividad, veracidad y fidelidad a los acontecimientos históricos desarrollados en ellas. Es particularmente significativa la visión al respecto del crítico literario Alberto Lista, quien a mediados del siglo XIX hablaba así de los «defectos» de las piezas de materia histórica calderonianas:

Ya es tiempo de hablar de los defectos que se deben censurar en Calderón. El primero es el trastorno continuo, voluntario, y que de nada sirve para el interés dramático, de las nociones más comunes de geografía y de historia, trastorno tanto más censurable en él, cuanto según dice Villaroel, su biógrafo, amigo y discípulo, había estudiado en Salamanca, entre otras facultades, *la geografía, cronología e historia política y sagrada*. Además, un hombre de talento, estudioso y aficionado a las letras, que viajó por España, Italia, Alemania y Flandes, no podía ignorar, por ejemplo, que Jerusalén no es un puerto de mar, como supone en la comedia del *Mayor monstruo los celos*, que el rey de Persia, destronado por Alejandro Magno se llamaba Darío y no Ciro como le llama en *Duelos de amor y lealtad*, que la fundación de Tiro no fue coetánea a la conquista de Persia por los macedonios, como finge en la misma comedia, que un reyezuelo de los sabinos en Italia no pudo estar casado con una princesa de Celtiberia, como se halla en las *Armas de la hermosura*, y en fin, que la defección de Coriolano no tuvo su origen en el disgusto que le causó la ley contra los adornos femeniles.

Es permitida en el teatro la alteración de algunos sucesos de poca monta, y subalternos y eso por motivos dramáticos, y cuando la alteración es útil a la buena disposición y mayor interés del drama; pero una corrupción tan completa a sabiendas, de la historia, cronología y geografía, no tiene disculpa alguna, mucho más cuando sin esos errores podrían muy bien existir los dramas que hemos citado, y con el mismo mérito e interés. Bastábale para ello mudar algunos nombres de pueblos o personas. Mucho he meditado en esta materia, y jamás he podido atinar con el objeto de Calderón al cometer semejantes errores<sup>85</sup>.

En la misma línea, Menéndez Pelayo criticó duramente los dramas históricos de Calderón por su falta de adecuación a la «verdad»:

---

<sup>84</sup> Oleza, a propósito de su propuesta clasificatoria de la obra de Lope de Vega, concluye que «Es un sistema no cerrado, pues, a medida que uno se adentra en la selva de la producción dramática de Lope, y más aún, en la del teatro barroco español, con sus miles de obras, va formando la convicción de que no es posible encerrar toda esa complejidad en un sistema cerrado de opciones y rasgos, porque si bien es cierto que el discurso dramático de Lope, para ceñirnos a él, se despliega con coherencia estética e ideológica y a menudo es fiel a unos esquemas previos de composición, no es menos cierto que de tiempo en tiempo, aquí y allí, en esta obra o en la otra, tiende a desestructurarse, a explorar vías inéditas, a hurgar en las posibilidades de lo heterogéneo, de las mezclas sorprendentes, de los casos excéntricos» (2013, p. 723).

<sup>85</sup> Lista, 1853, II, lección 17ª, pp. 11-12.



Algunas de estas obras [las comedias históricas] son indudablemente las más endebles del autor. Empiezan por carecer de todo colorido de época; la historia está falseada arbitraria y caprichosamente, no solo en el espíritu íntimo que distingue unas épocas de otras, sino hasta en los lances y en los hechos más triviales y familiares<sup>86</sup>.

Arellano recoge la opinión de algunos estudiosos que todavía en el siglo XX hablan de «deformación histórica», «distorsión histórica» o «fuentes poco científicas» en referencia a los dramas históricos de autores como Bances Candamo o Tirso de Molina<sup>87</sup>.

Este tipo de enfoques críticos con pretensiones de fidelidad histórica resultan erróneos por cuanto la libertad creadora del artista está perfectamente justificada al situarse en el terreno de la Poesía. Como recuerda Arellano, la diferencia entre el poeta y el historiador reside en que el segundo

pretende —con sinceridad o hipocresía ideológica— ofrecer una visión «real», justa y verdadera, mientras que el poeta nunca pretende tal cosa. Con absoluta libertad, sin disimulo, propone una construcción artística, que puede basarse en hechos históricos, pero cuyos límites solo tiene derecho a trazarlos la Poesía<sup>88</sup>.

Esta concepción de libertad artística se remonta a la *Poética* de Aristóteles: «No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud [j] »<sup>89</sup> y figura en la mayoría de los tratados y preceptivos del Siglo de Oro. El humanista Alonso López Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética* hace hincapié en la primacía de la creación literaria sobre la Historia:

mucho más excelente es la poesía y que la historia [j] porque el poeta es inventor [j] Los poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y la fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela, y es de tal modo que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere<sup>90</sup>.

El poeta, por tanto, se rige por la «verosimilitud», no por la «verdad», de modo que puede y debe modificar la realidad con fines artísticos y estéticos: «cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el poeta, ampliando, quitando, mudando como más convenga a la buena imitación», tal y como defiende Cascales en sus *Tablas poéticas*<sup>91</sup>.

Si partimos de estos presupuestos teóricos, entendemos que Calderón utilice la materia histórica de forma totalmente abierta y flexible, y que se detecten los «semejantes errores» históricos, cronológicos y geográficos que censura Lista en sus *Lecciones de literatura. Duelos de amor y lealtad* no constituye una excepción a esta tendencia de manejo libre de fuentes históricas. Valbuena Briones<sup>92</sup> es el primero en señalar los vínculos que pueden establecerse entre la materia argumental de la pieza calderoniana y el relato que recoge el historiador Justino

<sup>86</sup> Menéndez Pelayo, 1910, p. 376.

<sup>87</sup> Arellano, 2012, p. 113, n. 2 incluye los juicios de Villar Castejón, 1979, pp. 558, 563-564 o Andrés, 1991, pp. 16-23.

<sup>88</sup> Arellano, 2012, p. 102.

<sup>89</sup> Aristóteles, *Poética*, 1451a-1451b.

<sup>90</sup> Cita recogida por Arellano, 1998, p. 173.

<sup>91</sup> Cascales, *Tablas poéticas*, p. 46.

<sup>92</sup> Valbuena Briones, 1966, pp. 1469-1460.

(ss. II-III) en el libro XVIII de su obra *Epítome de las historias filípicas de Pompeyo Trogo*, que críticos como David Lanoue han refrendado<sup>93</sup>.

En primer lugar, es pertinente señalar que el *Epítome* de Justino es una selección de pasajes en un intento de reconstruir la obra perdida de Pompeyo Trogo *Historiae Philippicae* (s. I a.C.), quien en tiempos del emperador Augusto escribió una historia universal desde los acontecimientos más tempranos de Babilonia hasta sus días, aunque centrada particularmente en el imperio macedonio. Justino, al comienzo del *Epítome* explica su propósito:

seleccioné los hechos más dignos de conocimiento, después de omitir aquellos que ni era agradable conocer ni eran necesarios como ejemplo para que quienes los habían conocido en griego tuvieran con qué recordarlos y quienes no los habían conocido con qué aprenderlos<sup>94</sup>.

Sabemos, por consiguiente, que la narración que parece haber servido a Calderón como materia prima para la elaboración de *Duelos* ha llegado a nosotros de forma indirecta y selectiva, «en función de los intereses que animaban su proyecto»<sup>95</sup>. Aunque su intención es ofrecer una visión «real» de los hechos pretéritos acontecidos, tanto Justino como Pompeyo Trogo no están exentos de cierta subjetividad y de una voluntad de orientar su relato hacia presupuestos ideológicos. Como apunta Arellano,

El historiador, por más positivista y objetivo que pretenda ser —cosa que a menudo ni pretende— difícilmente escapará a numerosas instancias de distinto nivel, que orientan la «construcción de la realidad» descrita en su relato. Certeramente apunta R. Lauer que la historia no es «inocente» a la hora de presentar los hechos. Ni la Historia ni la Poesía, entonces, renuncian (o se libran de, según quiera enfocarse la cuestión) un elemento de creación más o menos ficcional<sup>96</sup>.

Castro Sánchez, en su edición del *Epítome* percibe que «el autor se complace en reflexiones psicológicas, selecciona los argumentos de la narración desde una óptica moralizadora [j] » y recoge la opinión generalizada de que «Justino no tenía formación de historiador y, en consecuencia, carecía de una concepción de la historia y de interés por la misma»<sup>97</sup>. De hecho, el episodio relatado que Calderón reutiliza en nuestra comedia solo se ha transmitido a través de Justino, tal y como subraya el cronista Wallace B. Fleming, quien redactó una historia de Tiro a comienzos del siglo XX: «we have no other record of this. It clearly does not fit into the historical situation to which Justin assigns it. If taken seriously at all, it must be referred to some one of the sieges earlier than the Persian time»<sup>98</sup>.

En suma, resulta difícil determinar si la fuente que sirvió de inspiración a Calderón tenía una base verdaderamente histórica o si la narración está revestida de un tinte poético tal vez de naturaleza más mítico-legendaria que historiográfica. En cualquier caso, dejando de lado este asunto, nos interesa ahora observar el modo en que Calderón moldea la fuente principal que le sirve de punto de partida para la configuración del drama.

La obra de Justino circulaba desde la Edad Media en la Península. Fue traducida al castellano por Jorge de Bustamante a mediados del siglo XVI e impresa por primera vez en 1540 en Alcalá de Henares. Castro Sánchez da noticia de otras tres ediciones en Amberes de

---

<sup>93</sup> Lanoue, 1985.

<sup>94</sup> Cita recogida en la «Introducción» de la edición de Castro Sánchez, 1995, pp. 9-10.

<sup>95</sup> Castro Sánchez, 1995, p. 11.

<sup>96</sup> Arellano, 1998, pp. 171-172.

<sup>97</sup> Castro Sánchez, 1995, p. 13.

<sup>98</sup> Fleming, 1915, p. 49.

1542, 1586 y 1609<sup>99</sup>, de modo que la obra «enjoyed relative popularity and accessibility in Spain»<sup>100</sup> y pudo llegar a manos de Calderón sin mucha dificultad.

En el libro decimoctavo del *Epítome*, cuando Justino se refiere a los cartagineses, realiza una digresión para explicar sus orígenes, un breve relato que presenta importantes concomitancias con el argumento de *Duelos*. A continuación, reproducimos el pasaje en su totalidad:

Y ya que se ha hecho mención de los cartagineses, debemos decir algo sobre su origen, remontándonos un poco más atrás hasta la historia de los tirios, cuyas vicisitudes también fueron lamentables. El pueblo de los tirios fue fundado por los fenicios que, golpeados por un terremoto, abandonaron el suelo patrio y se establecieron primero junto a un lago de Siria, y después en la costa, a orillas del mar, fundando allí una ciudad, a la que llamaron Sidón por su riqueza en peces; pues los fenicios llaman al pez «sidon». Después, tras muchos años, conquistados por el rey de los ascalonios, arribaron con sus naves a un lugar donde fundaron la ciudad de Tiro un año antes del desastre de Troya. Allí, acosados por las guerras de los persas, largas y de resultado variable, quedaron vencedores ciertamente, pero, debilitadas sus fuerzas, padecieron indignos castigos de manos de sus siervos, cuyo número se había desbordado. Éstos en una conspiración matan a todo el pueblo libre y a sus amos y, dueños así de la ciudad, ocupan las casas de sus señores, se hacen con el gobierno de la república, toman esposas y procrean hijos libres, cosa que ellos no eran. De entre tantos miles de siervos, sólo hubo uno de carácter apacible, que se conmovió de la suerte de su anciano amo y de su pequeño hijo y miraba a los señores no con terrible fiereza, sino con piadosa compasión humana. Por tanto los escondió fingiendo que habían sido muertos, y cuando los esclavos, al discutir sobre la situación de la república, decidieron elegir un rey de su clase, y precisamente como más grato a los dioses a quien primero viera la salida del sol, refirió la propuesta a su dueño Estratón (pues éste era su nombre), que estaba en un secreto escondrijo. Instruido por éste, cuando todos en medio de la noche habían acudido a la misma llanura, mientras los otros miraban hacia oriente, sólo él miraba a occidente. Al principio, a los otros pareció una locura buscar la salida del sol en el occidente. Pero cuando empezó a llegar el día y a resplandecer en su nacimiento sobre las casas más elevadas de la ciudad, mientras los demás miraban para ver al sol mismo, éste fue el primero en mostrar a todos el resplandor del sol en el tejado más elevado de la ciudad. No pareció esta estratagema propia de un esclavo y, al preguntarle por su autor, admitió que se trataba de su dueño. Entonces se comprendió en qué medida el ingenio de los hombres libres aventajaba al de los esclavos y que los siervos habían vencido por su maldad y no por su sabiduría. Por esto se perdonó al viejo y a su hijo y nombraron rey a Estratón, pensando que habían sido preservados como por una voluntad divina. Después de su muerte el reino pasó a su hijo y luego a sus nietos. Este crimen de los esclavos fue célebre y constituyó un ejemplo temible en todo el mundo. Así que Alejandro Magno, cuando, pasado el tiempo, hacía la guerra en Oriente, después de tomar su ciudad, como protector de la seguridad pública, crucificó, en recuerdo de la antigua matanza, a todos los que habían sobrevivido a la batalla; solamente conservó sanos y salvos a los descendientes de Estratón y restituyó el reino a su stirpe, después de haber destinado a la isla unos habitantes libres e inocentes, para fundar con una nueva población la ciudad, tras eliminar a los descendientes de los esclavos<sup>101</sup>.

La conexión entre algunos de los detalles históricos que relata Justino y el drama calderoniano son incuestionables, aunque Calderón adapta libremente el episodio de acuerdo con su estética y sus intereses dramáticos. En primer lugar, mientras que el historiador sintetiza los acontecimientos sucedidos en Tiro desde su fundación un año antes del desastre de Troya

---

<sup>99</sup> Castro Sánchez, 1995, p. 39. Se ha comprobado la existencia de varios ejemplares de las cuatro ediciones en la Biblioteca Nacional de España.

<sup>100</sup> Lanoue, 1985, p. 34.

<sup>101</sup> Citamos por la edición de Castro Sánchez, 1995, pp. 306-308.

—según la tradición en el siglo XII a.C.— hasta el asedio de Alejandro Magno a la ciudad en el siglo IV a.C., Calderón comprime el tiempo de la comedia al entrelazar hasta tres épocas históricas para situar la acción en un lapso temporal difuso, imposible de delimitar cronológicamente. Así pues, la comedia se desarrolla en el momento de fundación de Tiro a manos de los fenicios, que el dramaturgo entremezcla con la presencia del pueblo persa en el territorio en tiempos de Ciro (s. VI a.C.). A su vez, se incorpora a la acción el emperador macedonio Alejandro Magno, quien asedió la ciudad varios siglos después, en el 332 a.C. Pese a la fusión de períodos históricos, se aprecia la consulta de la fuente clásica, en la que se hace referencia a las tres etapas que aúna Calderón.

La prueba de su acceso a la obra de Justino y su capacidad para explotar la fuente de la que toma el material argumental para la pieza se hacen todavía más patentes en el modo en que el dramaturgo presenta la destrucción de la patria de los fenicios y su llegada a las costas de Tiro. Se sirve del «terremoto» al que alude el historiador para atribuir al enfado de Júpiter, dios habitualmente asociado con los fenómenos meteorológicos adversos, los «varios temblores» (v. 901) que asolan el lugar. Además del movimiento de tierra, se genera un estadillo violento de los cuatro elementos, motivo recurrente en la imaginería calderoniana<sup>102</sup>.

El recorrido de los fenicios desde el abandono de su patria hasta el establecimiento en Tiro también concuerda con el testimonio de Justino: primero se asientan en Sidón, después son conquistados por el rey de los ascalonios y a continuación navegan hasta Tiro. En la comedia Leonido relata del siguiente modo su trayecto hasta las costas de la ciudad:

Hechos, pues, al mar, sin más  
norte o rumbo que haber puesto  
la posesión en el agua  
y la esperanza en el viento,  
tomamos en los playazos  
de Sidón el primer puerto.  
No pudiendo en él sufrirnos  
lo estéril de sus desiertos  
y de sus ascalonitas  
los bárbaros tratamientos,  
reconocido el paraje,  
volvimos al mar, poniendo  
en el África las proas  
(vv. 950-962)

La victoria de los fenicios sobre los persas tras el largo enfrentamiento al que se refiere Justino constituye el punto de partida de la comedia calderoniana. Después de tres batallas previas, los fenicios, capitaneados por los generales Leonido y Cenón y gobernados por Deidamia, someten a los persas, con lo que Toante, general del bando opuesto, e Irífle, reina de la isla persiana de Ceilán, son hechos prisioneros por Leonido y Deidamia respectivamente. La trama amorosa que traza Calderón entre Irífle y Toante, así como los enamoramientos no correspondidos de los restantes personajes, se alejan de la fuente clásica, pero «los indignos castigos» que padecen los fenicios de manos de sus siervos, esto es, la conspiración de los cautivos persas a la que se alude en el *Epítome*, sí se desarrolla ampliamente en el drama. El siervo «de carácter apacible» que perdona la vida y esconde a su amo fingiendo que ha muerto aparece representado bajo la figura de Toante en la comedia. Durante el cautiverio oculta su

<sup>102</sup> Sobre la presencia de los cuatro elementos naturales en la producción dramática calderoniana, ver los clásicos trabajos de Wilson, 1936 y Flasche, 1980, así como el panorama trazado por Vara, 2011a.



identidad bajo el nombre de Estratón, el mismo que da Justino al esclavo persa, lo que, de acuerdo con Valbuena Briones, «demuestra que Calderón conoció la anécdota que narra Justino»<sup>103</sup>.

Además de recurrir a la fuente histórica para destacar la fidelidad como la virtud principal del protagonista, Calderón atribuye a su héroe la capacidad de vencerse a sí mismo, al anteponer la lealtad a su señor, esto es, el deber, al amor de Irífile. El enredo, consustancial a toda comedia, también constituye un elemento estructural relevante en nuestra pieza, así que el poeta, dentro de sus libertades artísticas, teje un triángulo amoroso en el que Leonido ocupa uno de los vértices<sup>104</sup>. Toante, aun sabiendo que su enemigo de guerra es también su rival amoroso, le perdona la vida y está dispuesto a renunciar al amor de Irífile. El dilema moral entre el amor y la lealtad que da título a la pieza, desarrollado en otras de sus comedias, es «pura invención», como diría Bances, pero la anécdota relatada por Justino del esclavo fiel le sirve de motor para la configuración del motivo en este drama.

El método para escoger al nuevo rey de la ciudad después de la insurrección de los esclavos también remite directamente a la fuente escrita: «quien primero viera la salida del sol». En la comedia, el pueblo persa discute sobre la regencia de Tiro, y Códroas, el viejo sabio, propone que «aquel / que le salude el primero, / dél permitiéndose ver / antes que de los demás / mañana al amanecer, / claro está que el elegido / vendrá entre todos a ser» (vv. 3139-3145). Calderón vuelve a revestir de un halo mitológico el material que toma del *Epítome* al otorgar a Apolo el poder de elección: «pues, influida de Apolo, / la luz del sol será el juez» (vv. 3150-3151). Convierte así al dios en su «tutelar patrón», al que dirigen alabanzas en forma de cantos mientras esperan su intervención en el «valle» del monte —en «la llanura» en la fuente escrita. Como en la narración de Justino, Leonido, señor de Toante, le da las directrices oportunas para ser el primero en ver los rayos del sol. En efecto, el protagonista se sitúa mirando a occidente, mientras los demás lo hacen hacia oriente, de manera que consigue vislumbrar antes que ninguno el reflejo del sol no «en el tejado más elevado de la ciudad», como se describe en la fuente, sino en la cumbre del monte opuesto en el que se sitúa. En consecuencia, es nombrado nuevo rey de Tiro, como Estratón<sup>105</sup>.

La resolución del conflicto, sin embargo, se aleja del texto antiguo. El historiador romano concluye el relato con la presencia de Alejandro Magno en Tiro varios siglos después: «Así que Alejandro Magno, cuando, pasado el tiempo, hacía la guerra en Oriente, después de tomar su ciudad [j] crucificó, en recuerdo de la antigua matanza, a todos los que habían sobrevivido a la batalla; solamente conservó sanos y salvos a los descendientes de Estratón». Calderón, en cambio, condensa el tiempo de la historia al incorporar anacrónicamente al emperador macedonio en la acción del drama. Como es sabido, en su campaña contra los persas Alejandro sometió a Tiro a un cruel asedio en el 332 a.C, con el que dio fin al dominio persa sobre el territorio. Por el contrario, en *Duelos* decide no sitiar la ciudad y perdona a Tiro. Asimismo, permite que finalmente Toante no sea ajusticiado, ya que en un principio lo considera un traidor por creer que ha asesinado a Leonido. Gracias al carácter obstinado de Irífile, Alejandro

<sup>103</sup> Valbuena Briones, 1966, p. 1460.

<sup>104</sup> «El esquema del triángulo amoroso (u otros más complejos) da mucho juego en el teatro y mediatiza la acción en no pocas comedias. Podría decirse que esa es la norma, pues la intriga de la comedia se nutre principalmente de estos lances, equívocos y rivalidades (a veces a muerte) entre caballeros enamorados» (Zugasti, 2001, p. 161). De acuerdo con el estudioso, el enredo es un «elemento estructural, genésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites del género y por lo tanto está presente en textos de variada naturaleza» (1998, p. 109). Por tanto, «no se encierra en los límites del subgénero teatral que lleva su nombre» (Serralta, 1988, p. 131), esto es, en la comedia de enredo o comedia de capa y espada.

<sup>105</sup> Castro Sánchez, traductor y editor del *Epítome*, especifica en nota que «de este rey solo tenemos noticia por Justino» (1995, p. 308, n. 641), lo que apunta a la posible falta de base histórica en su relato.

descubre que Toante no ha acabado con la vida de su señor y resuelve felizmente el conflicto entre persas y fenicios devolviendo la corona a Toante. Este, sin embargo, cede el trono a su enamorada y ella, en un acto de agradecimiento, se lo entrega a Deidamia.

El examen comparativo entre la fuente escrita y la materia argumental de la comedia permite observar cómo Calderón, sobre la base de sucesos históricos, da entrada a numerosos elementos de su invención «modificando sucesiones cronológicas, atribuyendo hechos a personajes diversos o reinterpretando detalles en el sentido que más interesa para su concepción dramática»<sup>106</sup>. Así, encontramos determinadas incoherencias cronológicas, como la señalada al respecto de la superposición de distintas temporalidades, lo que por otra parte no repercute en la «verosimilitud» de la pieza. Aunque la convivencia entre Ciro, fundador del imperio persa, y Alejandro Magno resulta incongruente desde una perspectiva histórica, ambos fueron figuras relevantes en la Antigüedad, por lo que el espectador podría identificarlos fácilmente. Como critica Alberto Lista, «el rey de Persia destronado por Alejandro Magno se llamaba Darío y no Ciro»<sup>107</sup>. En el drama, el propio Alejandro Magno rememora un episodio ocurrido durante su campaña contra Darío (s. IV a.C.) como si hubiese sucedido antes de su ficticio enfrentamiento con Ciro, que habría tenido lugar en el s. VI a.C. El recuerdo de las hijas de Darío, que con sus lágrimas enternecieron al emperador macedonio, se dispara en Alejandro al escuchar el llanto de Deidamia y sus damas acompañantes, con lo que decide no asediar Tiro: «Alza, Deidamia, del suelo, / que tu piadosa terniza / de las hijas de Darío, / con quien yo lloré, me acuerda, / y tanto con su memoria / mis altos afectos truecas / que he de perdonar a Tiro / por ti» (vv. 3681-3688). Este suceso histórico, recogido por Arriano en su *Anábasis de Alejandro Magno*<sup>108</sup>, también supone un evidente desajuste cronológico, pero Calderón lo conoce y sabe cómo hacerlo encajar en la acción dramática.

Las mismas incoherencias se aprecian en algunas referencias geográficas, como la de situar Tiro en el continente africano. La ubicación que elige Calderón no se corresponde con la realidad geográfica, pues, de acuerdo con la consideración de la época, Tiro estaba englobada en lo que para los historiadores del Seiscientos era Asia, «una de las tres partes —junto con África y Europa— en que los cosmógrafos dividieron antiguamente el orbe», según explica Covarrubias. En la descripción de Asia que ofrece San Isidoro en sus *Etimologías* alude a los límites geográficos del continente: «limita, por el oriente, con el nacimiento del sol; por el mediodía, con el océano; por occidente, con el Mar Mediterráneo; y por el septentrión, termina con la laguna Meótida y el río Tanai»<sup>109</sup>. Entre las provincias de Asia, incluye Fenicia, en la que «se encuentra la ciudad de Tiro»<sup>110</sup>.

Con todo, la distorsión histórica y el distanciamiento de la fuente escrita no son aspectos que afecten a la configuración de una obra ficcional como la que nos ocupa. Como concluye Arellano,

No hay que buscar, pues, en Calderón (como no había que buscarlo en Lope o Tirso) una «fidelidad» histórica al hecho sucedido (que por otra parte tampoco deja de ser problemática en los llamados historiadores), sino una recreación artística según objetivos igualmente artísticos<sup>111</sup>.

<sup>106</sup> Arellano, 1995a, p. 488.

<sup>107</sup> Lista, 1853, II, lección 17ª, p. 12.

<sup>108</sup> Ver Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, II, pp. 223-224.

<sup>109</sup> San Isidoro, *Etimologías*, XIV, 3, p. 167.

<sup>110</sup> San Isidoro, *Etimologías*, XIV, 3, p. 171.

<sup>111</sup> Arellano, 1995a, p. 487. Resulta pertinente traer a colación la opinión de Cirnigliario al respecto: «el teatro histórico áureo español —objeto que nos ocupa—, promueve esa capacidad de revisión, poniendo en marcha libres dispositivos de apropiación de la materia histórica. Esto es, manipula y subordina los principales objetivos

Por consiguiente, lo que realmente interesa es observar la capacidad de nuestro dramaturgo para reutilizar y manipular el material que le sirve de punto de partida para la confección de su obra dramática. En el caso de *Duelos*, el relato histórico le proporciona una fuente de inspiración para la línea argumental de la pieza y para su ambientación en un pasado alejado del presente del espectador. Los cambios que incorpora están perfectamente legitimados por su concepción dramatúrgica y se adaptan a las exigencias de la estética refinada de las comedias barrocas de gran espectáculo.

De este modo, recurre a la esfera de la mitología para transformar el terremoto que destruye la patria de los fenicios en el enfado del dios Júpiter, e incorpora uno de los motivos más característicos de su cosmovisión como es la interacción entre los cuatro elementos naturales. Asimismo, utiliza el recurso del sol al que se refiere Justino para subrayar la influencia que ejerce el dios Apolo en el destino del pueblo persa. Por otra parte, la anécdota central del esclavo piadoso sumada a la red ficcional de relaciones amorosas que complican la trama le sirve para desarrollar un tema recurrente en su producción dramática, el conflicto amor-lealtad. Por último, la transgresión histórica en el desenlace de la obra parece no tanto un intento de adaptar el material a su estética dramática como un deseo de transmitir un mensaje ejemplar de acuerdo con las circunstancias políticas del momento. Según las crónicas historiográficas, Alejandro Magno asedió la ciudad de Tiro en el siglo IV a.C. y con ello dio fin a la dinastía persa arqueménida. Sin embargo, Calderón incorpora la figura del emperador macedonio para resolver el conflicto de un modo pacífico, lo que sin duda nos lleva a establecer una analogía entre este final antimilitarista y la reciente firma de la Paz de Nimega entre España y Francia, contexto en el que muy posiblemente se estrenó la obra. En este sentido, el dramaturgo parece introducir una alabanza indirecta a la actuación ejemplar del monarca Carlos II, identificado en varios momentos de la comedia con Alejandro por ser también hijo de Felipe «El Grande».

No resulta extraño que, además de servirse de la historia como marco ambiental para la comedia, Calderón acuda a ella con la finalidad de difundir un mensaje didáctico-moralizante de acuerdo con su condición de «intelectual cortesano comprometido con la educación del príncipe o con el buen gobierno de la monarquía», tal y como ha estudiado Fernández Mosquera<sup>112</sup>. Muchos de los tratadistas del Barroco insisten en la concepción clásica de la historia como fuente de modelos de virtud y, en consecuencia, en la función pedagógica de los dramas de materia histórica, función que cobra especial relevancia si, como en el caso de *Duelos*, la pieza está destinada a su representación ante el monarca y los miembros de la corte. Además, resulta pertinente subrayar las limitaciones físicas e intelectuales que evidenciaban las dificultades de Carlos II para ejercer sus funciones. De este modo, tal y como ha estudiado Sanz Ayán, durante este período se impulsó un «programa pedagógico-teatral» desde los círculos de poder que rodeaban al monarca destinado a perfeccionar su formación<sup>113</sup>.

En sus *Empresas políticas*, el diplomático Saavedra Fajardo incide en el poder instructivo de la historia y destaca su importancia para la formación del perfecto gobernante: «La Historia es maestra de la verdadera política, y quien mejor enseñará a reinar al príncipe, porque en ella está presente la experiencia de todos los gobiernos pasados, y la prudencia y juicio de los que fueron»<sup>114</sup>.

Bances Candamo, último poeta de los Austria y dramaturgo oficial del rey Carlos II, también expone su preceptiva teatral en el tratado *Teatro de los teatros*, en el que da prioridad

---

historiográficos —como la importancia cualitativa de la anécdota y su precisión y fiabilidad fáctica—, a objetivos poéticos e ideológicos» (2003, I, p. 72).

<sup>112</sup> Fernández Mosquera, 2015, p. 191.

<sup>113</sup> Sanz Ayán, 2006.

<sup>114</sup> Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, IV, p. 228.

al género historial por ser el vehículo idóneo para instruir al rey «diciendo sin decir»: «ni aun en la diversión se han de apartar del bien público los monarcas, porque han de descansar de obrar aprendiendo a obrar»<sup>115</sup>. Arellano, en un trabajo sobre la comedia historial del poeta, recoge un ejemplo muy significativo de su teoría dramática a partir de la loa de *Duelos de Ingenio y Fortuna*, en la que se enfrentan Historia y Poesía. El alegato de la primera muestra la utilidad de la historia como material ejemplar:

Los festejos de los reyes  
deben ser, si bien lo notas,  
descansar con ejemplares  
la fatiga de las obras.  
Su diversión ha de ser  
doctrina, y no es bien que expongas  
fábulas a sus oídos  
habiendo tantas famosas  
hazañas de quien tu numen  
reales festines disponga,  
que si no enseñan, acuerdan,  
y si no avisan, exhortan<sup>116</sup>.

En nuestra comedia, Calderón parece apoyarse en la figura histórica de Alejandro Magno para ofrecer un ejemplo de conducta modélico en el que el joven monarca Carlos II pueda verse reflejado. Si la comedia se representó después de la firma de la Paz de Nimega, postura que la crítica ha defendido de forma generalizada, el dramaturgo busca en la analogía entre el pasado y el presente un elogio a la oportuna resolución pacífica del conflicto entre España y Francia. Si planteamos la hipótesis de que la comedia se estrenó en un momento previo a la firma de las paces, el mensaje resultaría más efectivo si cabe, ya que Calderón estaría orientando al monarca hacia el cese de las armas. En cualquier caso, de la utilización de la materia histórica en nuestra comedia puede desprenderse un claro propósito ejemplar: el de prevenir o instruir al príncipe en el arte de gobernar. Tal y como manifiesta Melchora Romanos,

La ejemplaridad de los hechos del pasado, que informa sobre la conducta de quienes han alcanzado el estatuto de la memoria consagrada por la historia, va a constituirse en el eje dominante en el planteamiento de la acción dramática, construida esencialmente en torno a acciones de guerra que derivan en coincidentes situaciones de justicia e injusticia mostradas a través de las relaciones entre vencedores y vencidos. Confrontaciones morales llevarán a unos y a otros a resolver su comportamiento de acuerdo con principios que suponen el perfeccionamiento de la virtud para alcanzar la adecuada elección que confiere, a quienes detentan el poder, el necesario equilibrio para actuar con equidad<sup>117</sup>.

La voluntad de incluir bajo el revestimiento de lo histórico ciertas referencias implícitas a la situación que atravesaba la Corona en las últimas décadas del Seiscientos ha sido notada por la propia investigadora argentina, así como por David Lanoue o Leonor Elías en los trabajos que han dedicado a nuestra comedia<sup>118</sup>. La misma función ejemplar puede encontrarse no por casualidad en los últimos dramas históricos de Calderón, quien en su última etapa pareció

<sup>115</sup> Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. 57.

<sup>116</sup> Citados en Arellano, 2012, p. 105.

<sup>117</sup> Romanos, 2002, p. 16.

<sup>118</sup> Ver al respecto Romanos, 2002; Lanoue, 1985 y Elías, 1998 y 2005.



encontrar en la Antigüedad una buena fuente de inspiración para un teatro que sirviese de instrucción al inexperto monarca Carlos II en el arte del gobierno.

### 2.3. MATERIA HISTÓRICA Y FUNCIÓN EJEMPLAR EN LOS ÚLTIMOS AÑOS DE PRODUCCIÓN DRAMÁTICA CALDERONIANA

Si atendemos a la actividad de Calderón en los años previos a su fallecimiento, es plausible que hubiese concebido *Duelos de amor y lealtad* en el período 1678-1679, pues se amolda a la perfección a los rasgos característicos de la etapa final de su producción dramática. En el recorrido biográfico trazado por Cruickshank, el hispanista escocés señala el año 1651, en el que el dramaturgo se ordena sacerdote, como punto intermedio de su carrera:

En la primera mitad, don Pedro compuso unas ochenta comedias (excluidas las escritas en colaboración, pero no las que se han perdido); en la segunda, solo unas treinta y cinco. La conclusión clara es que uno de los factores que llevaron a Calderón a escribir fue la necesidad de ganar dinero: una vez lograda la seguridad económica, su producción cayó de manera significativa<sup>119</sup>.

En la Biblioteca Nacional se conserva una copia manuscrita de un papel de Calderón dirigido al Patriarca de las Indias, don Alonso Pérez de Guzmán, en el que el propio dramaturgo afirma que ha tomado la resolución de no escribir comedias para los teatros públicos desde su ordenación:

Con esta autoridad honestados a luz de seruicio los decoros de mi nuevo estado sin hauer tomado la pluma para otra cosa que no sea a<sup>(r)</sup> fiesta de su Mag<sup>d</sup>. ó fiesta de el Santissimo; obedeci entonces, y desde entonces a quanto (en esta buena feè) se me ha mandado [j] <sup>120</sup>.

Tal y como manifestó, continuó escribiendo dos autos cada año para la fiesta del Corpus por orden del Ayuntamiento y atendiendo solo a los encargos del rey Felipe IV y posteriormente de Carlos II, quien también patrocinó su actividad artística. No obstante, otra circunstancia que sin duda afectó a la producción dramática de nuestro dramaturgo fue la suspensión de toda representación teatral ante el fallecimiento de Felipe IV en 1665<sup>121</sup>. Las puestas en escena en los corrales madrileños no se reanudaron hasta mayo de 1667, en el caso del corral del Príncipe, y hasta agosto, en el de la Cruz<sup>122</sup>. En cuanto a los autos, se suspendieron por un período de cuatro años, y las representaciones palaciegas no se retomaron hasta 1671 o 1672, de acuerdo con Iglesias Feijoo<sup>123</sup>.

<sup>119</sup> Cruickshank, 2011, p. 469.

<sup>120</sup> MSS/5578, fols. 133r-134r. Sobre las dudas acerca de la fecha de la carta, posiblemente escrita en 1652 o 1653 ver Wilson, 1973c. Cito por la transcripción del manuscrito que ofrece en su estudio.

<sup>121</sup> Cotarelo, 1904, pp. 635-636 reproduce el decreto ordenado por la reina Mariana de Austria por el que se suspenden las representaciones teatrales desde el 22 de septiembre de 1665: «Decreto de 22 de septiembre suspendiendo las representaciones por la muerte de Felipe IV. El sentimiento a que ha obligado la falta del rey nuestro señor, pide que prohíba generalmente en todos estos reinos de representar comedias; y así mando se den luego por el Consejo las órdenes necesarias para que cesen enteramente, hasta que el Rey, mi hijo, tenga edad para gustar de ellas».

<sup>122</sup> Varey y Shergold, 1974, p. 49.

<sup>123</sup> Iglesias Feijoo, 2006, p. xx. No obstante, O'Connor, 2005, pp. 1273-1281 demuestra que *También se ama en el Abismo* de Salazar y Torres se representó para celebrar el natalicio de Mariana de Austria el 22 de diciembre de 1670, con lo que reanudación de las funciones en palacio debió de ser anterior. Ver también O'Connor, 2006.

En la etapa de madurez de Calderón se advierte, por tanto, una reducción considerable de su actividad dramática, puesto que se limitará a escribir comedias para aquellas ocasiones en las que la realeza requería de sus servicios, teniendo en cuenta las restricciones en los períodos señalados<sup>124</sup>. En este sentido, *Duelos de amor y lealtad* fue indudablemente concebida para palacio; puesta en escena, temas y asunto encajan con una representación de gran aparato diseñada expresamente para la celebración de una fiesta cortesana, con características muy similares a las comedias escritas en el mismo lapso temporal. Como recuerda Cruickshank, *El segundo Scipión*, *Las armas de la hermosura* —ambas estrenadas por el cumpleaños del monarca en años sucesivos el 6 de noviembre de 1677 y 1678— y *Duelos de amor y lealtad* son «comedias de historia antigua» y «todas ellas se pueden asociar a sucesos de actualidad»<sup>125</sup>. David Lanoue también ha notado que las comedias que él denomina «histórico-novelescas» de la etapa final de Calderón «display a family resemblance both thematically and in their esthetic approach to sources»<sup>126</sup>.

En las tres comedias mencionadas Calderón recrea de forma un tanto libre un episodio histórico-legendario en el que sitúa a los personajes principales. Como se ha visto, ambienta la acción de *Duelos* en un punto indeterminado de la historia, al entrelazar varios sucesos históricos que afectaron a la ciudad fenicia de Tiro. En *El segundo Scipión* dramatiza otro sitio, esta vez la toma de Cartago Nova por parte del general romano Escipión en el 209 a.C. La acción de *Las armas de la hermosura* se desarrolla en tiempos de la fundación de Roma, en el período de guerras entre sabinos y romanos posterior al conocido como rapto de las sabinas. También aquí incorpora anacrónicamente el mito de otro general romano, Coriolano, que humillado ante su injusto destierro se alía con los sabinos y somete a Roma a un cruel asedio.

Además de compartir una base mítico-histórica que Calderón amolda a sus intereses dramáticos, las tres presentan una puesta en escena espectacular determinada por el marcado componente bélico; se dramatizan marchas militares al son de cajas y clarines, entradas triunfales, disputas entre ejércitos numerosos, discursos grandilocuentes, etc. Lanoue comenta al respecto de *El segundo Scipión* y *Las armas de la hermosura* lo mismo que podría aplicarse a *Duelos*:

Calderón's Roman plays employ pageantry, spectacle, music, exoticism and costume in the service of serious thematic ends. In both plays, theatrical elements of sight and sound are carefully orchestrated with poetic imagery<sup>127</sup>.

Por añadidura, el estudioso ve en estas comedias de materia histórica un espejo de la preocupación calderoniana por la crítica situación política y social de finales del Seiscientos. Se sirve de grandes héroes épicos como Escipión, Coriolano y Alejandro Magno para mostrar figuras de autoridad a partir de las que reflexiona sobre el ejercicio del poder, la justicia o las virtudes del buen gobernante: «Calderón's preoccupation with strong imperial figures in his

<sup>124</sup> En la década de los 70 escribió solo unas siete comedias, frente a la media un poco superior de dos obras anuales en los 50 y 60. Ver Cruickshank, 2011, p. 464. Debe recordarse, no obstante, que a pesar del cierre de los teatros la actividad del dramaturgo no cesó durante el período de luto por la muerte de Felipe IV. Como ha estudiado Ulla Lorenzo, «el dramaturgo acometió en esta época un importante programa de recuperación y reescritura de textos antiguos [...] además de seguir escribiendo teatro para tener alguna nueva comedia cuando se reabriesen los escenarios cortesanos» (2013b, p. 256). De esta manera, a través de la reescritura volvió al ámbito del teatro del corral e incluso refundió algunos autos sacramentales con la intención de publicarlos en partes.

<sup>125</sup> Cruickshank, 2011, p. 465.

<sup>126</sup> Lanoue, 1981, p. 91.

<sup>127</sup> Lanoue, 1981, p. 92.

historical court plays appears to have political significance»<sup>128</sup>. Melchora Romanos, en consonancia con las palabras del crítico americano, afirma lo siguiente:

la valoración de ejemplaridad que emana de la historia antigua fue certeramente aprovechada por Calderón de la Barca como prodigiosa fuente de modelos arquetípicos cuya estirpe clásica les confería un halo de imagen consagrada por la tradición que permite concederle una impronta didáctica teñida de visos morales y doctos<sup>129</sup>.

Además de advertir figuras míticas de las que Calderón podría servirse para mostrar modelos ejemplares de gobierno al inválido Carlos II, los estudiosos que han analizado estas comedias ponen el foco de atención en el complejo trasfondo político que podría identificarse detrás del material histórico escogido por el dramaturgo. No obstante, es necesario tomar sus afirmaciones con cierta precaución, ya que no parece adecuado reducir una obra dramática a una mera alegoría de la situación política del momento ni establecer relaciones unívocas entre personajes de ficción y representantes del poder en el Seiscientos<sup>130</sup>. Como recuerda García-Reidy, «Calderón debe leerse teniendo en cuenta el frecuente componente de *speculum principis*»<sup>131</sup> que puede subyacer en este caso en figuras como Coriolano, Escipión o Alejandro Magno, pero parece prudente no realizar lecturas en clave exclusivamente política. *Duelos* no debe ser interpretada como una simple «metaphor for contemporary politics», como señala Elías.

Dicho esto, si bien estos textos no critican abierta ni explícitamente a la monarquía o a los poderes políticos de la época, pues para Calderón «traspasar ese límite sería arriesgado en el contexto del absolutismo monárquico»<sup>132</sup> y por su condición de dramaturgo de corte, parece indudable que cumplen una función ejemplar y fundamentalmente pedagógica. Como ha estudiado Sanz Ayán, desde esta perspectiva hallamos en las piezas cortesanas «observaciones críticas relativas a determinados aspectos del poder. Advertencias sobre la vida, la conducta y las cualidades que debe poseer el príncipe perfecto y alusiones a las reglas fundamentales del buen gobierno»<sup>133</sup>. En definitiva, el valor histórico y circunstancial de estas piezas y la atención del dramaturgo a la realidad política de su tiempo no es incompatible —y no debe serlo— con los valores atemporales y universales que transmiten sus últimas comedias de materia histórica.

Si nos detenemos ahora en *El segundo Scipión*, se localizan varios elogios al general romano que encierran una evidente alusión al monarca Carlos II, puesto que, como el rey, también fue el segundo de su dinastía:

¡Viva el grande Escipión,  
que a honor del romano Imperio,  
nació segundo para ser primero!<sup>134</sup>

¡al segundo Escipión,  
español César invicto

---

<sup>128</sup> Lanoue, 1981, p. 91.

<sup>129</sup> Romanos, 2002, p. 17.

<sup>130</sup> «Encontramos una tendencia que cree reconocer en los protagonistas de las obras —casi siempre dioses, semidioses y héroes históricos o míticos de la antigüedad clásica—, a personajes reales de la Corte. Si esto fuera así los mensajes lanzados desde el escenario sobre su conducta a seguir o sobre su actitud resultarían particularmente explícitos» (Sanz Ayán, 2006, p. 20).

<sup>131</sup> García-Reidy, 2016, p. 421.

<sup>132</sup> Sanz Ayán, 2006, p. 21.

<sup>133</sup> Sanz Ayán, 2006, pp. 20-21.

<sup>134</sup> OC, I, p. 1442.

De acuerdo con Pilar de la Rosa, don Pedro presenta al mítico general romano con todas las cualidades políticas y morales que caracterizan al buen gobernante como modelo ideal para el joven Carlos II, a quien estaba dedicada expresamente la pieza con motivo de su decimosexto cumpleaños: «un hombre que lucha por dominar sus pasiones, buen estratega, magnánimo, respetuoso con las mujeres, justo y que busca el bien para su patria»<sup>136</sup>. Lanoue también percibe en la comparación entre las dos figuras un intento de «provide the Spanish king with an exemplary pattern of political conduct»<sup>137</sup>.

Sin embargo, más allá de la dedicatoria a Carlos II, la estudiosa advierte un importante subtexto político, con una clara referencia a la situación que vivió la Corona a lo largo de 1677<sup>138</sup>. Señala varias alusiones a Juan José de Austria, también conocido como «segundo don Juan», por ser ambos hijos bastardos de Carlos I y Felipe IV respectivamente, y relaciona la «conquista de Madrid» por parte de don Juan con la toma de Cartago iniciada por Escipión. Como es sabido, don Juan José de Austria subió al poder en enero de 1677, convirtiéndose en primer ministro por petición expresa de su hermano Carlos II. Su salida de Aragón, a donde había sido desterrado, y llegada al Buen Retiro para reunirse con el monarca es descrita del siguiente modo por Calvo Poyato:

Salió de Zaragoza en olor de multitud y conforme avanzaba en su viaje hacia la corte, se le iba sumando un número cada vez mayor de gente, hasta convertir su séquito en un verdadero ejército. Cuando cruzó la raya que separaba las Coronas de Castilla y Aragón le acompañaban unos 15.000 hombres, de tal forma que más parecía que marchaba hacia la corte para dar un golpe de Estado que para acudir a la cita con su hermano el rey, que le esperaba en las afueras de Madrid<sup>139</sup>.

En palabras de De la Rosa, «la llegada a Madrid de don Juan es fácilmente asimilable con la toma de Cartago por Escipión, pues ambos militares saben actuar con astucia para conseguir sus fines y su victoria se produjo de forma rápida, sin perjuicio para las ciudades tomadas»<sup>140</sup>. Asimismo, uno de los principales intereses del nuevo primer ministro era mantener alejados de la corte a sus enemigos políticos, especialmente a la reina madre, Mariana de Austria, a quien obligó a abandonar Madrid y retirarse al Alcázar de Toledo<sup>141</sup>. También en este caso el espectador podría establecer una fácil conexión con la expulsión de las mujeres de Cartago e identificar a Flavia, líder cartaginesa, con Mariana de Austria, ambas ofendidas por el trato recibido de sus respectivos gobernantes. En síntesis, de acuerdo con la interpretación un tanto arriesgada de De la Rosa, «el trasfondo político de la obra es de gran envergadura, tanto en lo que se refiere a la enseñanza de príncipes, como al apoyo, no exento de crítica, que Calderón da a don Juan José»<sup>142</sup>.

El principal argumento del que se sirve Hartzenbusch para proponer una fecha de composición de *Las armas de la hermosura* es un pasaje cercano al final de la comedia en el que, como en *El segundo Scipión*, se localiza una alabanza a los protagonistas de la pieza:

<sup>135</sup> OC, I, p. 1457.

<sup>136</sup> De la Rosa Delgado, 2019, p. 344. Ver también Pagnotta, 2003, p. 123.

<sup>137</sup> Lanoue, 1981, p. 98.

<sup>138</sup> Ver De la Rosa Delgado, 2019.

<sup>139</sup> Calvo Poyato, 1996, pp. 75-76.

<sup>140</sup> De la Rosa Delgado, 2018, p. 677.

<sup>141</sup> Ver Calvo Poyato, 1996, p. 75 y Maura Gamazo, 1990, pp. 205-206.

<sup>142</sup> De la Rosa Delgado, 2018, p. 679.



Digamos todos, pues todos  
trocamos males a bienes,  
a las plantas de Sabino,  
Astrea y Coriolano, alegres<sup>143</sup>.

Según el editor, al finalizar el espectáculo Calderón dirige sus respetos al rey, Sabino; a la reina, Astrea y a Coriolano, «un general que “vence” y “perdona”», de modo que cree advertir una correspondencia entre los personajes y Felipe IV, la Reina Mariana y don Juan José después de la rendición de Barcelona, que fue seguida de una amnistía. Establece así un paralelismo entre el levantamiento del sitio de Roma por Coriolano y el de Barcelona por don Juan José en 1652. Frederick A. de Armas, en línea con el pensamiento de Hartsenbusch, observa una correspondencia entre la situación política del momento y los hechos dramatizados en *Las armas*. En la reciente revisión y ampliación de su ya clásico trabajo *The return of Astraea* afirma que «la clemencia del ganador —en la comedia— es también reflejo de la misericordia mostrada por Felipe IV en el caso de Barcelona»<sup>144</sup>. Considera, por tanto, «que el espectador de la época debió de ver en Coriolano un trasunto de la figura histórica de Juan José de Austria y en Astrea el reflejo de la reina Mariana, segunda esposa de Felipe IV»<sup>145</sup>.

Por su parte, Susana Hernández Araico<sup>146</sup> también ha trazado una red de identificaciones histórico-políticas en los versos de *Las armas de la hermosura* «convirtiendo la pieza en una suerte de jeroglífico histórico solo apto para filólogos e historiadores avezados», en palabras de Laura Hernández<sup>147</sup>. Araico contradice la fecha de composición tradicionalmente aceptada. La autora se inclina más bien por los años 1677-1678 porque ve en el perdón de Coriolano y los sabinos hacia Veturia y Roma

una propuesta de reconciliación entre Don Juan José de Austria tanto con Doña Mariana como con el resto de la corte madrileña por varias razones: 1) el amenazado sitio de Madrid por parte de Don Juan después de su exilio en Aragón; 2) su afán vengativo contra el más ligero enemigo político después de subir por fin al poder; y 3) su rechazo de expresiones de respetuoso protocolo para con la ex-Regente Mariana que permanece prácticamente enclaustrada, privada de sus privilegios como Veturia.

Por añadidura, Veturia, madre de Coriolano en la crónica de Tito Livio<sup>148</sup>, es amante en la ficción calderoniana, así que además de apuntar a Mariana de Austria también se identifica con la futura reina, María Luisa de Orleáns, con la que contraería matrimonio en agosto de 1679. Por último, según la investigadora, la misericordia de Coriolano hacia Astrea es símbolo de la política conciliatoria de don Juan hacia Francia una vez que sube al poder a principios del 77, lo que dará lugar a la firma de la Paz de Nimega un año después.

En fin, la multiplicidad de conexiones entre los personajes de estas dos comedias calderonianas y algunas de las figuras más influyentes en la política española del momento, aunque no debe llevarnos a una exclusiva interpretación alegórica de las piezas, revela la inquietud del dramaturgo por la crisis política que afectaba a la monarquía española a finales

---

<sup>143</sup> *OC*, I, p. 981.

<sup>144</sup> De Armas, 2016, p. 292.

<sup>145</sup> De Armas, 2016, p. 293.

<sup>146</sup> Hernández Araico, 1994.

<sup>147</sup> Hernández, 2016, p. 176.

<sup>148</sup> Las principales fuentes clásicas reelaboradas por Calderón en *Las armas de la hermosura* fueron los libros I y II de *Ab urbe condita* de Tito Livio (s. I a. C.), *Vidas Paralelas*, de Plutarco (s. I d.C.) y *Antigüedades romanas*, de Dionisio de Halicarnaso (s. I d. C.). Ver al respecto Parker, 1991 y Hernández, 2016.

del siglo XVII. Pareció encontrar en la materia histórica el recurso más efectivo para problematizar acerca de la conducta moral y el ejercicio del poder «en una amplia gama de posibilidades que van desde los excesos de ambición y desmesura [j] hasta la regulada posibilidad de saber corregir a tiempo los errores y mostrar, así, la capacidad de perfeccionarse para alcanzar los beneficios del gobierno ejercido con templanza y moderación»<sup>149</sup>.

Aunque se sirvió de las posibilidades que ofrecía la historia antigua desde su época más temprana en comedias como *La gran Cenobia* (1625), *El mayor monstruo del mundo* (hacia 1635), *La hija del aire* (finales de la década de 1630?) o *Darlo todo y no dar nada* (1651), entre otras<sup>150</sup>, debemos subrayar la acumulación de comedias de ambientación histórica en sus últimos años, momento en el que parece encajar cronológicamente *Duelos de amor y lealtad*. Al igual que en *El segundo Scipión* y en *Las armas de la hermosura* algunos críticos han advertido en los personajes históricos o sucesos dramatizados en nuestra comedia alusiones a la realidad política contemporánea de Calderón.

Melchora Romanos ha dedicado un breve trabajo a la presencia de Alejandro Magno en las comedias *Darlo todo y no dar nada* y *Duelos de amor y lealtad*<sup>151</sup>. De acuerdo con la estudiosa, Calderón encuentra en el emperador macedonio al protagonista ideal para mostrar un modelo ejemplar de conducta. Recordemos el paralelismo entre su figura y la de Carlos II, ambos hijos de Felipe «El Grande», muy similar al establecido con Escipión, segundo de su dinastía. Alejandro actúa como agente restaurador del caos y trae las paces a Tiro, de modo que representa al gobernante justo, que sabe actuar con equidad, ante un conflicto bélico como el que se nos presenta en la ficción calderoniana. Así, de acuerdo con Romanos, el dramaturgo estaría elogiando la actitud conciliadora del monarca Carlos II al haber firmado recientemente las paces con Francia en Nimega<sup>152</sup>.

Por su parte, David Lanoue ve en Alejandro el «ideal of kingship» de Calderón<sup>153</sup>. El hispanista recuerda el episodio en el que Deidamia y sus damas acompañantes suplican al emperador que no destruya la ciudad:

DEIDAMIA

Magno invicto augusto César,  
[j]  
Bien pensarás que, obligada  
de que a castigarlas vengas,  
vengo a tu campo con cuantas  
desamparadas bellezas  
huérfanas dejó la ira;  
pues no, que, a tus plantas puestas,  
no a que te irrites venimos,  
sino a que te compadezcas.  
¡Piedad, piedad, señor! En ti se vea  
¡Piedad, piedad, señor! En ti se vea  
¡cuá n hija del valor es la clemencia.  
¡cuá n hija del valor es la clemencia.  
¡Que se quejen las mujeres  
de que los hombres las niegan  
el uso de letras y armas!  
¿Qué más armas, qué más letras,

TODAS

DEIDAMIA

TODAS

ALEJANDRO

<sup>149</sup> Romanos, 2002, p. 15.

<sup>150</sup> Se dan las fechas de composición ofrecidas por Cruickshank, 2011, pp. 135, 264, 193 y 128 respectivamente.

<sup>151</sup> Romanos, 2002.

<sup>152</sup> Romanos, 2002, p. 27.

<sup>153</sup> Lanoue, 1985, p. 40.

para que doctas persuadan,  
 para que imperiosas venzan,  
 que humedecidas razones  
 de blandas lágrimas tiernas?  
 Alza, Deidamia, del suelo,  
 que tu piadosa ternera  
 de las hijas de Darío,  
 con quien yo lloré, me acuerda,  
 y tanto con su memoria  
 mis altos afectos truecas  
 que he de perdonar a Tiro  
 por ti.  
 (vv. 3654-3688)

Lanoue establece una analogía entre esta escena y el perdón de Coriolano a Roma en *Las armas de la hermosura* persuadido por las lágrimas de Veturia y del resto de las mujeres:

the Macedonian conqueror allows himself to be persuaded by Deidamia and other women to show mercy for the defeated slaves. In this confrontation of tears with steel, a scene reminiscent of the salvation of Rome in *Las armas de la hermosura*, Alejandro, like Toante, chooses compassion over harsh justice<sup>154</sup>.

Por consiguiente, el autor vuelve a resaltar la actuación del emperador macedonio, que como Coriolano abandona su idea de asediar Tiro y perdona a la ciudad. También observa en este final una alusión a las paces tan deseadas con Francia:

In the third act, the rebels lay down their arms in defeat to Alejandro, guardian of legitimate authority, who in turn declares magnanimously, «Perdono a Tiro». The resigned, anti-militaristic mood of this final Calderonian historical drama speaks directly to the poet's generation. Spain, embroiled in a war with France and other foreign involvements, needed, more than any European state in 1678, peace<sup>155</sup>.

En efecto, recordemos la similitud entre los finales de nuestra comedia y *Las armas de la hermosura*, con sendas llamadas a la concordia y a la paz, que posiblemente ya se habría firmado en el momento del estreno de ambas comedias<sup>156</sup>. Frente al discurso de Alejandro — «que de la guerra los triunfos / no hacen falta a mi grandeza, / que el hacer paces también / suelen ser triunfos de guerra» (vv. 3963-3966)—, después del perdón de Coriolano en *Armas* todos los personajes exclaman a modo de cierre: «¡Viva quien vence! / Que es vencer perdonando / vencer dos veces»<sup>157</sup>.

Por último, Leonor Elías se ha aproximado en su tesis doctoral al pensamiento político de Calderón a partir de los versos de *Duelos de amor y lealtad*<sup>158</sup>. En un trabajo más reciente ha tratado de demostrar que la recreación del enfrentamiento entre persas y fenicios fue elegida

<sup>154</sup> Lanoue, 1985, p. 40.

<sup>155</sup> Lanoue, 1985, p. 41.

<sup>156</sup> Recordemos que la primera representación de las *Armas* de la que se tiene noticia fue muy probablemente el estreno de la comedia, que fue llevada a escena por Antonio Escamilla y Matías de Castro en palacio el 6 de noviembre de 1678 con motivo de un cumpleaños del rey. Ver al respecto *DICAT*. Por consiguiente, si las paces con Francia se firmaron en septiembre de 1678, cuando se estreno la comedia el acuerdo ya se había producido.

<sup>157</sup> *OC*, I, p. 981.

<sup>158</sup> Elías, 1998.



por Calderón «in order to discuss comprehensive issues of government and, probably, to create a metaphor of contemporary Spanish political events»<sup>159</sup>.

Frente a los planteamientos de Melchora Romanos y David Lanoue, la autora plantea una hipótesis poco verosímil al advertir en la comedia un subtexto político de crítica hacia la pasividad y la falta de liderazgo del monarca Carlos II frente a la exaltación de las virtudes de Juan José de Austria, primer ministro durante el período 1677-1679, hasta su fallecimiento. Para ello, según Elías, el dramaturgo contrapone las figuras de Ciro, rey de los persas, y de Alejandro Magno, quien sabrá poner fin al enfrentamiento entre los dos bandos enemigos. El primero nunca aparece en escena: «he is an elusive figure, only heard through letters and emissaries»<sup>160</sup>. Son varias las referencias al rey persa, que toma decisiones desde la distancia, pero nunca viene en socorro de sus súbditos ni se implica en el conflicto bélico, tal y como manifiesta Cósdroas:

Si os mantiene la esperanza  
de que seréis socorridos  
de Ciro, ya esa espiró  
(1942-1944)

Este absentismo del monarca podría ser fácilmente asimilable a la incapacidad de gobierno por parte de Carlos II, un monarca inválido, débil e inactivo, «no more than a cypher, a shadow king»<sup>161</sup>. Su inmadurez y su estado físico y mental se contraponían a la experiencia de su hermano bastardo, Juan José de Austria, descrito por Calvo Poyato del siguiente modo:

Aquel Juan de Austria se había convertido en una de las figuras históricas de mayor relieve de su época [j] Era un elegido en cuyas manos los graves problemas que aquejaban a la monarquía tendrían solución y España volvería a ocupar el papel que por derecho le correspondía en el concierto internacional [j] Era una persona experimentada. Ninguno de sus contemporáneos podía mostrar un currículo como el suyo. Había ejercido diferentes cargos de gobierno en diversos lugares de la monarquía [j], era presentado como la figura que había evitado que tanto Nápoles como Sicilia se emancipasen de los dominios de la monarquía. Había sido el pacificador de Cataluña y logrado que el Principado volviese a la obediencia real<sup>162</sup>.

Elías observa claras concomitancias entre la figura de Juan José y Alejandro Magno: «military leaders, summoned to quell a revolt, end up pacifying the rebels by means of diplomacy and issuing a general pardon. Both men are distinguished and worldly military and diplomatic figures»<sup>163</sup>.

De este modo, Calderón estaría enfatizando la presencia de Juan José en la escena política y legitimando su subida al poder. Elías incluso se atreve a proponer que las constantes alusiones a Alejandro Magno, distinguido como hijo de Felipe «El Grande», podrían referirse a su persona, pues también es descendiente de Felipe IV, al igual que su hermano, Carlos II<sup>164</sup>.

En definitiva, la interpretación de la investigadora plantea el apoyo del dramaturgo a la actuación de Juan José de Austria como primer ministro en un momento en el que «he was losing support of those who had helped him to power: the aristocracy, the army, the church, and

---

<sup>159</sup> Elías, 2005, p. 45.

<sup>160</sup> Elías, 2005, p. 47.

<sup>161</sup> Lynch, 1992, p. 229.

<sup>162</sup> Calvo Poyato, 2003, pp. 206-207.

<sup>163</sup> Elías, 2005, p. 50.

<sup>164</sup> Elías, 2005, p. 52.

the populace»<sup>165</sup>. Tal y como explica Calvo Poyato, había recibido un gran respaldo por parte de todos los sectores de la sociedad en su ascenso al poder en enero de 1677, pero cuando Calderón compuso la comedia, en 1678 o incluso en 1679 —recordemos que don Juan falleció en el mes de septiembre de este mismo año— las aclamaciones populares y la confianza en que él pondría solución a todos los problemas de la Corona «fueron enfriándose poco a poco hasta convertirse en hostilidad»<sup>166</sup>. De hecho, su muerte no alteró la actividad normal de la corte madrileña, tal y como describió Maura: «ídolo poco antes de los españoles, desaparecía entre la indiferencia»<sup>167</sup>.

La autora concluye su estudio con la visión de un Calderón «crítico», que supo utilizar la materia histórica para poner sobre la mesa los graves problemas que afectaban a una monarquía en proceso de desintegración: «*Duelos de amor y lealtad* is, essentially, a political play, in which Calderón uses history to create an ingenious metaphor that squarely addresses the crucial social and political issues of his time»<sup>168</sup>. Pensemos, sin embargo, en su rebuscada interpretación al advertir en el texto calderoniano una reprobación hacia la actuación de Carlos II, una actitud, por tanto, contraria a la postura «oficialista» de la que nunca se apartó Calderón, ni siquiera en sus últimos años de producción dramática. El monarca siguió patrocinando su actividad artística, lo que le impediría una posición crítica hacia las cúpulas del poder, tal y como ha defendido Fernández Mosquera<sup>169</sup>. No olvidemos que Calderón escribía solo por encargo del monarca, quien estaría presente en la representación de *Duelos*, llevada a escena tal vez con motivo de la celebración de la ansiada Paz de Nimega. Así pues, como resume Arellano,

La búsqueda de críticas en piezas de panegírico cortesano es anacrónica y poco verosímil. Resulta poco admisible pensar que lo que un crítico del siglo XXI percibe, habiendo perdido muchas claves de los textos, no lo percibirían las supuestas víctimas de los ataques y que permitirían representar en los escenarios cortesanos piezas contra su autoridad»<sup>170</sup>.

Aunque el estudio de las circunstancias históricas y el contexto político en el que se inserta la composición de toda obra dramática no debe olvidarse, la lectura ocasional de la comedia deja al margen la universalidad del texto, en este caso el conflicto atemporal que se le plantea al protagonista entre el amor y el honor, con una significación mucho más profunda y trascendente, que va más allá de las posibles referencias políticas que Calderón pudiera deslizar en sus versos. La propia Hernández Araico, a propósito de su propuesta para *Las armas de la hermosura* sostiene que

---

<sup>165</sup> Elías, 2005, p. 55.

<sup>166</sup> Calvo Poyato, 1996, p. 80.

<sup>167</sup> Maura Gamazo, 1990, p. 235.

<sup>168</sup> Elías, 2005, p. 56.

<sup>169</sup> En el capítulo «IV. Texto y sentido literal» de su imprescindible trabajo de 2015 ofrece una postura clara al respecto de las interpretaciones meramente alegóricas de las piezas calderonianas frente a su sentido literal: Calderón [j] si pretende influir, si quiere participar activamente en la vida pública de la corte, lo hace con muchísima mayor discreción, tanta que, en muchas ocasiones, es dudoso que sus receptores más inmediatos se hubieran enterado, a diferencia de los perspicaces críticos posteriores, incluso los del siglo XXI, que sí han sabido entender lo que el público del XVII no había percibido. No obstante, como he señalado en otras ocasiones, ello no quiere decir que, como intelectual de altura que era, no reflexionase en cada una de sus obras [j] sobre la condición humana, incluida la actuación política del hombre en condición de rey o de súbdito (Fernández Mosquera, 2015, p. 188).

<sup>170</sup> Arellano, 2017, pp. 31-32.

de hecho, una lectura limitada a una exclusiva conexión inequívoca con circunstancias históricas disminuye la fuerza dramática del imponente texto de Calderón. Un subtexto político, sin embargo, es inevitable, como el mismo Parker observa, ya que los receptores de un texto construyen su significado desde sus propias circunstancias. Y un logrado dramaturgo como Calderón aprovecharía un subtexto de interés para todos sus espectadores<sup>171</sup>.

Ya Margaret R. Greer resaltó la correspondencia entre «stage» y «court figures» como una característica inherente a la «mature technique» de Calderón en sus comedias de espectáculo palaciegas<sup>172</sup>. Sin embargo, la investigadora cree que sus obras dramáticas no ofrecen una

simplistic political allegory in which a mythic figure personifies a single vice or virtue and points at a particular figure in the court. Rather, in his most successful dramas he constructs actions that have a general fidelity to human nature and inserts clues that would tactfully steer a court audience toward certain political readings while maintaining a breadth of reference that prevents the drama's applicability from being anchored to one time and place<sup>173</sup>.

En suma, las importantes similitudes entre *Duelos de amor y lealtad* y dos de las últimas obras dramáticas de Calderón, estrenadas en 1677 y 1678, permiten sustentar la hipótesis de que nuestra comedia fue escrita en el período señalado. Del análisis de las tres obras dramáticas puede deducirse que el dramaturgo mostró en su etapa de madurez un destacado interés por la materia histórica como vehículo para reflexionar sobre el ejercicio del poder y transmitir, en palabras de Melchora Romanos, «la enseñanza de las virtudes morales y políticas que eran dignas de esperar en quienes ejercían el poder o rodeaban a los poderosos»<sup>174</sup>. No parece casual la puesta en escena de estas piezas, repertorios de enseñanzas morales, a finales de la década de los 70, pues encajan con el programa formativo del joven monarca Carlos II, a quien era necesario instruir como buen gobernante en los albores de su reinado.

---

<sup>171</sup> Hernández Araico, 1994, p. 102. Arellano comenta al respecto que «No se trata, insisto, de aplicaciones anacrónicas, sino de recuperar los valores universales dentro de unas coordenadas históricas, sin someter a la obra a una actualización forzada de su significado literal, sino buscando en su sentido metafórico los valores que perviven para el receptor de hoy» (2001, p. 4).

<sup>172</sup> Greer, 1991, p. 102. Ver especialmente el capítulo IV «The problem of don Juan José», pp. 96-122, en el que la estudiosa analiza algunas de las correspondencias entre las figuras de poder de finales del Seiscientos, particularmente, Juan José de Austria, y los personajes elegidos por Calderón en las comedias mitológicas palaciegas de su última etapa.

<sup>173</sup> Greer, 1991, p. 102.

<sup>174</sup> Romanos, 2002, p. 28.

### 3. TEMAS

#### 3.1. CONFLICTO AMOR-LEALTAD

El octosílabo de estructura bimembre que da nombre a nuestra obra, *Duelos de amor y lealtad*, fue catalogado por Iglesias Iglesias entre los denominados títulos-tema en su propuesta clasificatoria de los rótulos de comedias calderonianas<sup>175</sup>. En efecto, «es el elemento o los varios elementos temáticos del argumento los que son focalizados por el escritor» en esta clase de paratextos<sup>176</sup>. El amor, tema predilecto en el universo dramático de Calderón, entra en conflicto con la lealtad, la segunda de las nociones temáticas que vertebran la obra. Así, el dramaturgo presenta un dilema moral universal sobre el que se cimienta la arquitectura dramática de *Duelos*: el debate entre el deseo y el deber, el instinto y la razón, el amor y el honor o, lo que es lo mismo, la contraposición entre la voluntad del individuo y su obligación moral.

Claire Pailler, quien se ha adentrado en las cuestiones de amor que Calderón desarrolla en sus piezas dramáticas, cataloga el «amor y lealtad» entre los veinticuatro temas centrales del repertorio calderoniano<sup>177</sup>. La *question* o disyuntiva no se explota apenas mediante procedimientos retóricos ni se formula como el objeto de debate de una academia o certamen ficticio, como sucede en otras obras<sup>178</sup>. *Duelos* representa aquellos casos en los que «la *question* peut elle-même devenir *comedia*»<sup>179</sup>. No interesan tanto los «développements verbaux» como la propia intriga o enredo, que se sustenta en la cuestión dilemática anunciada desde el título<sup>180</sup>.

La disputa entre los valores del amor y la lealtad se aúna en Toante. El general persiano, esclavo de Leonido, se encuentra en la encrucijada de decidir si dar preeminencia a la fidelidad que debe a su señor o a su pasión amorosa. Su condición noble y su comportamiento ejemplar, acorde con las virtudes adscritas a la figura del buen príncipe, lo llevan a perdonar la vida de Leonido a sabiendas de que ama a la misma dama, Irífile. Está dispuesto a sacrificar su amor y a enfrentarse a sus propios compatriotas rebelados por proteger a su superior y enemigo de guerra, puesto que le ha salvado la vida. Dado el carácter serio de la pieza, Calderón trata de

---

<sup>175</sup> Iglesias Iglesias, 2014, p. 256. Los títulos-tema conforman el 26,49% del total de las 117 comedias calderonianas que la investigadora analiza. Además, el 35,48% de los títulos tema contienen la palabra *amor* o términos derivados de su campo léxico, que van acompañados «de otras palabras clave que se hallan en estrecha relación con el ámbito temático del amor, pues se trata de sentimientos (*lealtad/leal, piedad, valor, odio, celos*) o acciones (*agradecer, aborrecer —aborrecido—, desmayarse —desmayo—*, que desencadena irremediabilmente la pasión amorosa [j] Son términos que, en definitiva, se alzan en nociones recurrentes del universo calderoniano, ligadas casi de modo inherente en este al concepto génesis, amor» (2014, pp. 249-250).

<sup>176</sup> Iglesias Iglesias, 2014, p. 249.

<sup>177</sup> Pailler, 1974, pp. 40-43.

<sup>178</sup> Sobre las academias como manifestaciones literarias en la producción dramática de Calderón ver Casariego, 2020, Casariego, en prensa a y en prensa b.

<sup>179</sup> Pailler, 1974, p. 107.

<sup>180</sup> La estudiosa señala que precisamente «Cette interférence de la structure de la *question* et de la *comedia* est ainsi marquée dès le titre même. Il est d'autre part assez significatif que, sur l'ensemble des pièces de Calderón, celles qui sont annoncées par un dilemme comportent le plus souvent une ou plusieurs *questions*, et qu'inversement celles-ci soient rares dans les *comedias* dont le titre est un proverbe, l'évocation d'un personnage, etc.» (1974, p. 107).

ofrecer un ejemplo claro del motivo clásico del *vencerse a sí mismo*<sup>181</sup> y del modelo de conducta que todo gobernante debe seguir, basado en el autodomínio y en el control de las pulsiones amorosas en favor del raciocinio. Precisamente por esta excelencia moral, en el desenlace de la obra Toante es recompensado con la mano de Irífle, con lo que consigue salir vencedor del amor y de la lealtad a un mismo tiempo<sup>182</sup>.

TOANTE  
Leonido, ya ves que esta  
no es dicha para partida,  
sino para que se infiera  
cuán leal contra mi amor  
te serví, lidiando, a fuerza  
de celos, *duelos de amor*  
y *lealtad*.  
(vv. 3938-3944)

El conflicto amor-lealtad en torno al que gira el argumento de la obra no se circunscribe a nuestra comedia, sino que fue explotado por Calderón con cierta frecuencia en su trayectoria dramática. Tal y como ha estudiado Zugasti hace ya algunas décadas, el dramaturgo se remonta al motivo clásico del amante que renuncia al amor de una dama por mor de la fidelidad o de la amistad a un superior o amigo<sup>183</sup>. Este esquema triangular característico de la dramaturgia calderoniana, sobre el que el poeta introduce variaciones<sup>184</sup>, aparece tipificado en el índice de motivos folclóricos de Thompson, en concreto en el P325: «Un hombre cede su dama a un amigo»<sup>185</sup>. Tal prueba de amistad, de acuerdo con Zugasti, «recorre el ya consabido itinerario que viene desde la India hasta Europa pasando por Persia y Arabia»<sup>186</sup>. Asimismo, dentro de la tradición española, estudiosos como Keller o Avalor-Arce identifican el motivo en *Disciplina clericalis* (núm. 2), *Libro de los exemplos por a, b, c* (núm. 19), *Libro del caballero Cifar*, *La vida de Ysopet con sus fábulas historiadas*, *Dechado de la vida humana*, *La Galatea*, entre otros<sup>187</sup>.

Como es sabido, el teatro del Siglo de Oro se nutre a menudo de los tópicos, cuentos y ejemplos de la tradición oral y de las colecciones medievales, que se conjugan con temas tan queridos por los dramaturgos como el amor, los celos y la rivalidad amorosa entre dos galanes. Por consiguiente, no resulta extraño que el conflicto de amor y amistad sea un mecanismo generador de tensión dramática en un buen número de piezas. Tanto es así que Ponleví, el gracioso de *La banda y la flor*, en su habitual gusto «por la reflexión irónica o paródica sobre

<sup>181</sup> El motivo, muy recurrente en el teatro calderoniano, remite directamente al principio enunciado por Platón, *Leyes*, 626e: «el vencerse a sí mismo es la primera y mejor de las victorias», que Séneca también recoge en *Epístolas*, CXIII, 50: «imperare sibi maximum imperium est» y Mateo Alemán glosó en el *Guzmán de Alfarache* (I, 1, 4, p. 168). Sobre la presencia del motivo en Calderón ver Suárez, 2003, pp. 159-160 y Rodríguez-Gallego, 2012, pp. 281-282.

<sup>182</sup> Como advirtió Lobato, «El hombre que se vence a sí mismo, escapando de lo que más fuerza tiene respecto a su naturaleza, paladea ya la victoria que le permitirá gozar de los bienes espirituales, quizá más ocultos a los sentidos externos, pero también más efectivos en orden a su salvación eterna» (2002a, p. 615).

<sup>183</sup> Ver Zugasti, 2001.

<sup>184</sup> «For the construction of each individual plot, Calderón utilizes what I shall term a “triangular structure” —a type of construction which, in my opinion, is an essential part of his dramatic technique [.] The love triangle is of course a universal feature in all types of plays, the differences which exist among the characters placed at each point of the triangle allowing for the endless diversity of this dramatic device» (Ruano de la Haza, 1982, p. 110).

<sup>185</sup> Thompson, 1957, V, pp. 166-167.

<sup>186</sup> Zugasti, 2001, p. 160.

<sup>187</sup> Ver Keller, 1949, p. 44 y Avalor-Arce, 1975.



las propias técnicas del desarrollo dramático»<sup>188</sup>, introduce varios comentarios metateatrales en los que pone de manifiesto la «traza» tópica en la comedia áurea del «duelo de amor y amistad» cuando su amo Enrique, enamorado de Lísida, teme que Octavio también la quiera a ella y se genere entonces un conflicto entre los amigos<sup>189</sup>.

Aunque son los valores del amor y de la amistad los que entran en juego en los ejemplos tradicionales, la lealtad, muy ligada a la *philia*, también aparece habitualmente como el tercer valor en discordia, por no ser un amigo sino un superior al que un vasallo debe fidelidad quien está enamorado de la misma dama. Un rápido vistazo a algunos títulos de comedias auriseculares permite observar la habitual conexión entre el amor y una o las dos virtudes mencionadas: *Lealtad, amor y amistad* (Sebastián Francisco de Medrano), *Amor, lealtad y amistad* (Pérez de Montalbán), *Amor y obligación* (Moreto), *Cuál es afecto mayor: lealtad, sangre o amor* (Bances Candamo) o *Amigo, amante y leal*, en la que Calderón dedica especial atención al dilema en cuestión.

En nuestra comedia el vínculo entre Toante y Leonido es de carácter vertical, puesto que el general persiano es hecho prisionero y queda al servicio del general del bando vencedor. No obstante, se hace alusión en varias ocasiones a la relación afectiva que une a los galanes y al respeto que se profesan, elevado incluso a la categoría de amistad. Leonido se dirige a Toante en los siguientes términos: «aunque seas, / sobre mi esclavo, mi *amigo*, / no por eso he de querer / que vivas privilegiado / del trabajo que ha obligado / a los demás a poner / en regular perfección / esos muros» (vv. 844-851). El esclavo, por su parte, lo considera «más que mi dueño, mi *amigo*» (v. 2174). Alejandro Magno, cuando acusa a Toante de traidor, también le recuerda el buen trato que Leonido tuvo con él: «¿No hizo / de ti tan gran confianza / que te trató como *amigo*, / en su casa y fuera della, / más que como esclavo?» (vv. 3767-3771). A su vez, Leonido se sirve de la frecuente referencia a los lazos, metáfora de los brazos que envuelven en señal de amistad verdadera<sup>190</sup>:

LEONIDO

Alza del suelo a los brazos  
y cree de mí que diera  
cuanto posible me fuera  
porque no acaso estos lazos  
usara solo contigo,  
sino con todos, en fe  
de que nuestro ánimo fue  
más ser huésped que enemigo.  
(vv. 810-817)

Esta visión de la amistad, íntimamente ligada a la lealtad con el superior, concuerda con la noción clásica de *amicitia*, que pensadores como Platón, Aristóteles o Séneca trataron de perfilar diferenciando las relaciones amistosas (*philia*) de las amorosas (*eros*). Sin duda fue Cicerón quien dedicó más espacio al asunto en su diálogo *Laelius de amicitia*, en donde incluyó la lealtad entre las virtudes esperables de la amistad y tipificó las «leyes de amistad»<sup>191</sup>.

<sup>188</sup> Arellano, 1999, p. 308. Como señaló Serralta, 1998, en ocasiones, el rol del gracioso es el de introducir «autocomentarios» destinados a hacer evidente la repetición y explotación de ciertos lances en la comedia. Sobre la denuncia de la calidad ficcional de la representación mediante la introducción de comentarios metateatrales por parte de la figura del donaire también puede verse Bravo Villasante, 1944 y Pailler, 1980.

<sup>189</sup> Ver al respecto Castro Rivas, 2016, p. 209, n. al verso 669.

<sup>190</sup> Pueden verse numerosos ejemplos en las obras dramáticas calderonianas: *Faetón*: «los brazos / me dé tu majestad, de cuyos lazos / será el nudo tan fuerte / que no le pueda desatar la muerte» (*Comedias*, IV, p. 697); *Mágico*: «Con los brazos / firme nuestra amistad eternos lazos» (vv. 1429-1430).

<sup>191</sup> Ver al respecto Hyatte, 1994, pp. 27-28.

También abordó la cuestión en su obra *De finibus bonorum et malorum*, en la que defiende la visión de una *amicitia perfecta*, alejada del concepto de utilidad y del hedonismo, pues como señala Rodríguez Donís

en modo alguno puede esta [la utilidad] constituir el criterio determinante sobre el que construir el edificio entero de la moral. Al contrario, la casuística tan prolija, extraída a partir de ejemplos típicos de la conducta de los héroes de la moral del pueblo de Roma, le lleva a la conclusión de que lo *honestum* está en frontal oposición con lo que la mayoría persigue: el propio interés y la utilidad. Hace suya la tesis de que es preferible obrar moralmente con dolor que actuar vergonzosamente con placer<sup>192</sup>.

Este es precisamente el camino que toma Toante al considerar la lealtad y la amistad valores supremos, de acuerdo con los códigos masculinos de la época ya instaurados en la escala de valores de la Antigüedad clásica, en la que «prima la fidelidad sobre la amistad, y esta sobre el amor»<sup>193</sup>. Tal visión de la lealtad como valor superior a la pasión amorosa es sintetizada por don Fernando en el *Príncipe constante*: «[j] amor y amistad / en grado inferior se ven / con la lealtad y el honor»<sup>194</sup>. Resulta muy significativo al respecto el discurso del protagonista al explicarle a Cósdroas que su posición social y el deber moral contraído con Leonido le impiden acabar con su vida:

|          |  |
|----------|--|
| TOANTE   | ¿Sabes también<br>que soy quien soy?   |
| CÓSDROAS | Yo el que finjo<br>que no lo eres soy.   |
| TOANTE   | Pues ¿cómo,<br>sabiendo que por él vivo,<br>sabiendo su tratamiento,<br>su confianza y cariño,<br>y finalmente que soy<br>quien soy, has de mí creído<br>que vida, trato y fe puedo<br>pagar con un homicidio? |
| CÓSDROAS | Tú fuiste quien mi consejo<br>aprobaste.   |
| TOANTE   | Muy distinto<br>es cumplir yo con la patria<br>que haber de cumplir conmigo.<br>(vv. 2189-2202)  |

Con la insistencia en la expresión «soy quien soy» Toante apela a su condición noble, que le obliga a actuar conforme a los constreñimientos determinados por las leyes del honor<sup>195</sup>.

<sup>192</sup> Rodríguez Donís, 2007, p. 85.

<sup>193</sup> Zugasti, 2001, pp. 179-180.

<sup>194</sup> Calderón, *El príncipe constante*, vv. 1848-1850.

<sup>195</sup> Como apuntó Maravall, «La frase “soy quien soy” es para quien la emplea y —lo que es importante— para aquellos ante los cuales se emplea, afirmación con necesario rigor del puesto estamental, distinguido y exigente, que uno tiene conciencia de pertenecerle» (1984, p. 33) Para el tratamiento del tópico en los textos áureos ver el clásico trabajo de Spitzer, 1947 y Maravall, 1972. Regalado, en relación con lo apuntado por Maravall, afirma que «los personajes de Calderón se afirman muchas veces en el respeto a la ley y en el sentido del deber, que es lo que significa ese vencerse a sí mismo que se repite a lo largo de la obra del dramaturgo, pero esto lo logran solamente a través de un calvario, ya que no es algo que les sea dado» (1995, I, p. 289).



Antepone así el cumplimiento con los valores acordes con su posición y naturaleza al plan pactado con sus compatriotas.

La prueba extrema de su compromiso con la lealtad a Leonido es su predisposición a la muerte en lugar de su señor como solución última a la contradicción entre deber y deseo: «¿Quién vio contrato en que es fuerza / valer yo más que yo mismo? / ¡Viva Leonido y yo muera!» (vv. 2357-2359). Cuando se produce la sublevación de los esclavos persas e intentan derribar la puerta del albergue de Leonido, el protagonista declara su intención de morir por él si es necesario: «Y, pues se acerca el conflicto, / procúrate retirar / en el más oculto sitio, / mientras muero en tu defensa / si no basto a reducirlos / con que en casa no estás» (vv. 2454-2459). Su sacrificio por la vida de Leonido llega a su grado más elevado cuando en el desenlace está dispuesto a afrontar la condena a muerte antes de traicionar a su señor revelando el secreto de que lo mantiene con vida. De acuerdo con Zugasti, «el ejemplo más subido de amistad [j] es el de aquel que se ofrece a morir en lugar de un amigo»<sup>196</sup>, también recogido en el motivo P 315 del índice elaborado por Thompson: «Un hombre se ofrece a morir por otro»<sup>197</sup>. El mismo comportamiento es reseñado por Déodat-Kessedjian en Félix (*Amigo, amante y leal*), en Apeles (*Darlo todo y no dar nada*) o en Federico (*Un castigo en tres venganzas*)<sup>198</sup>.

Si bien es cierto que Calderón acude al conflicto amor-lealtad/amistad incluso en las comedias de vertiente más cómica, fue en la comedia seria o drama y particularmente en el subgénero palatino en su variante seria donde abordó el tema con mayor frecuencia<sup>199</sup>. En concreto, Zugasti localiza el motivo en «obras que se vienen tildando de dramas y que en general son de tono serio, donde Calderón gusta de introducir algún mensaje de aprovechamiento para el espectador, proponiendo ejemplos dignos de ser imitados»<sup>200</sup>. Nuestra comedia, aunque perteneciente al drama histórico, comparte algunos elementos con el género palatino, por lo que encaja con el modelo descrito por Zugasti.

El investigador define dos perspectivas a partir de las que puede observarse el motivo clásico en Calderón. Desde la primera, el triángulo amoroso se deshace cuando el que se retira de la competencia por la dama es el poderoso, quien desde su posición autoritaria ejerce un abuso de poder para pretender a la dama que no le corresponde. Finalmente, se cumple el principio de justicia poética: el superior acaba venciendo a sí mismo y anteponiendo la amistad de su vasallo o subalterno al amor, de modo que se produce la feliz unión de los amantes. Esta es la solución que adoptan piezas como *Mujer, llora y vencerás*, en la que el tiránico Federico opta en el desenlace por ceder en sus pretensiones y renuncia al amor de Inés en favor de su hermano y amigo Enrique. El comportamiento del general en *El segundo Escipión* también es similar al retirarse en su propósito por alcanzar la mano de Arminda, a quien decide casar con su verdadero amor, el militar Luceyo. El propio Escipión enuncia su capacidad de *vencerse a sí mismo*: «Mucho haré si lo consigo, / y consigo que vea el mundo / que de mí mismo vencido, / de mí mismo vencedor, / valgo yo más que yo mismo»<sup>201</sup>. En

<sup>196</sup> Zugasti, 2001, p. 158. «Tal motivo está muy arraigado en la tradición folclórica hindú, pasando luego a Persia, Arabia, Grecia y Roma y las literaturas medievales occidentales» (2001, pp. 158-159).

<sup>197</sup> Ver Thompson, 1957, V, p. 165. Señala el crítico que el motivo aparece a menudo combinado con el que estamos tratando: «Un hombre cede su dama a un amigo». Apunta, además, que habitualmente el amigo confiesa falsamente el crimen para salvar al otro, como sucede en nuestra comedia.

<sup>198</sup> «Apeles como don Félix, tan desesperados el uno como el otro frente a las exigencias incompatibles del amor y de la lealtad, expresan este deseo de la muerte. En cuanto a Federico, está dispuesto a aceptar la muerte como virtud cristiana de resignación, renunciando así a su amor hacia Flor» (Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 168-169).

<sup>199</sup> Zugasti habla incluso de un subgénero específico dentro de la comedia palatina que puede tildarse de «piezas de amistad», que conformarían un ciclo temático o subgrupo particular.

<sup>200</sup> Zugasti, 2001, p. 164.

<sup>201</sup> OC, I, p. 1454.

*Amigo, amante y leal* y *Nadie fie su secreto*, con argumentos muy similares, el príncipe Alejandro, situado en una posición de superioridad, conseguirá doblegar sus pasiones y permitir el amor de su subalterno Félix/César con Aurora/Ana<sup>202</sup>. Podríamos sumar a esta lista otros títulos como *Saber del mal y el bien*, *Basta callar* o *El secreto a voces*, con soluciones parecidas<sup>203</sup>.

Frente a esta primera vía en el tratamiento del motivo, Zugasti plantea la visión del conflicto desde la óptica del vasallo o subalterno que sacrifica el amor de su dama por la lealtad a un superior, como sucede en *Duelos*. En estos casos,

su gesto debe entenderse como un sometimiento a la fidelidad debida a su señor, que pesa más que la ley del amor. El amante, en primera instancia, sufre por la magnitud de su entrega, pero al final, en carambola ejemplar que busca la aquiescencia del público, es él quien acaba con la dama, merced a una ulterior renuncia del poderoso que actúa movido por el ejemplo (efecto acción-reacción)<sup>204</sup>.

En *Amigo, amante y leal* Alejandro, al enterarse del profundo amor que Félix siente por Aurora, desiste de su pretensión amorosa y premia la fidelidad del amante. Pero antes de producirse el cambio de actitud de Alejandro, Félix está dispuesto a renunciar a Aurora por la obligación contraída con su señor. Su conflicto interno entre el amor y la lealtad, que manifiesta en varias ocasiones, es análogo al de Toante: «Amante y leal no puedo / ser a un tiempo; y pues son tales / mis fortunas, cumpla agora, / siendo ejemplo de leales, / con mi obligación; que yo, / cuando tu beldad agravie, / con darme después la muerte / cumpliré con la de amante»<sup>205</sup>.

Otro ejemplo parejo al mencionado es el de Apeles en *Darlo todo y no dar nada*, pintor de cámara de Alejandro Magno, con quien compite por el amor de Campaspe. La rivalidad amorosa que opone al monarca y a su inferior se resuelve mediante la sumisión y el silencio de Apeles: «El respeto que le infunde el rey, el agradecimiento que siente por los favores del rey, la confianza que este le manifiesta, todo concurre a convencer a Apeles: con razón se niega a ser un obstáculo en el amor de Alejandro a Campaspe»<sup>206</sup>. Su extrema fidelidad raya la locura; así pues, se retira a los montes y se niega a hablar si no es consigo mismo. Así se lo confiesa a Diógenes: «[j] y que es Campaspe / a quien Alejandro quiso, / a cuya causa, por no / ofender al dueño mío, / entre un amor y un respeto, / falso amante, criado fino»<sup>207</sup>. Sin embargo, Alejandro acaba por conocer el sentimiento amoroso de Apeles, con lo que una vez más, recompensa la sumisión del pintor con el dominio de su pasión y con la cesión de la mano de Campaspe.

<sup>202</sup> Sobre el tratamiento del conflicto entre la lealtad, la amistad y el amor en *Nadie fie su secreto* ver Casariego Castiñeira, 2018, pp. 28-34.

<sup>203</sup> Ver al respecto Zugasti, 2001. Sobre el caso concreto de *Saber del mal y el bien* ver Roncero, 2019, pp. 28-48; para el conflicto en *Basta callar* ver Greer, 2000, pp. 12, 60-68 y Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, pp. 38-39 para *El secreto a voces*. Frente al habitual desenlace feliz de estas comedias, en algunos casos la amistad y la lealtad se ven rotas, como sucede en *La hija del aire*, en la que el poderoso, el rey Nino, no consigue doblegar sus pasiones y permitir el amor correspondido entre Menón, amigo y general de las tropas sirias, con Semíramis. Como apunta Aichinger, «Estos casos, según pide la convención, se solucionan con la renuncia magnánime del príncipe, del duque o de la duquesa hasta que en *La hija del aire*, segundo acto, el rey Nino, harto de tanta magnanimidad, le dice a Menón: “cansado está / el mundo de ver en farsas / la competencia de un Rey, de un valido y de una dama”, que “el fin desto siempre ha sido [j] vencerse el que hace el monarca” y harto de “pasos tantas veces vistos” en esta ocasión él se va a quedar con la dama» (2013, p. 707).

<sup>204</sup> Zugasti, 2001, pp. 180-181.

<sup>205</sup> *Comedias*, V, pp. 1168-1169. Lo mismo podría decirse de César en *Nadie fie*, quien renuncia a los encuentros con Ana ante el deber de cumplir con el príncipe, pues como señala Casariego Castiñeira, 2016a, p. 149 «en su conflicto interior, al amor le corresponde el último lugar ante la lealtad al superior y la amistad».

<sup>206</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 144.

<sup>207</sup> *OC*, I, p. 1060.

La lealtad que Félix y Apeles manifiestan hacia su señor es asimilable a la de Toante, pero nuestra comedia presenta algunas particularidades que la alejan del modelo que propone Zugasti. Sea desde la óptica del poderoso o del vasallo, en todas las obras dramáticas analizadas el mensaje ejemplar radica en el autodomínio del poderoso, que finalmente renuncia a su pasión amorosa y permite que triunfe el amor verdadero. En *Duelos*, sin embargo, la figura del poderoso, encarnada en Leonido, no representa el abuso de poder inicial ni la capacidad final de *vencerse a sí mismo* en ese efecto acción-reacción que plantea el crítico. Es más, el general fenicio nunca llega a conocer el amor que Toante siente por Irífile. Este hecho es el que precisamente convence al protagonista de tomar una decisión cuando se debate entre seguir la senda de sus compatriotas rebeldes o no acabar con la vida de su superior:

¡Muera Leonido! Mas ¡ay!,  
que es muy desigual partido,  
que sé yo que él me ha obligado  
y él no que a mí me ha ofendido.  
[j]  
¡Viva Leonido y yo muera!  
(vv. 2353-2359)

En efecto, Leonido actúa en todo momento movido por su interés en alcanzar la mano de Irífile, un propósito que mantiene hasta el desenlace. En su intento por lograrlo rapta a la dama y traza una estratagema para que Toante sea elegido rey de Tiro con el objeto de exigirle a cambio que ceda el trono a Irífile, pues cree firmemente que ella le dará su mano. Sin embargo, ante su comportamiento deshonesto y en consonancia con la justicia poética esperable de todo desenlace, no consigue su meta. Toante, tal y como había prometido a su superior, ofrece el laurel a Irífile, y el gesto del galán es recompensado por parte de la dama con la entrega de su mano:

IRÍFILE

Lo que pasó entre los dos  
no lo sé yo; sé que llega  
a mí el laurel de la mano  
de Toante, y, así, es fuerza,  
si tú se le diste a él,  
que él a ti te lo agradezca,  
y yo a quien me le dio a mí.

*Dale Irífile a Toante la mano.*  
(vv. 3931-3937)

Por consiguiente, Toante sale vencedor de la lealtad y del amor gracias a la inversión del poder en Tiro, a su comportamiento ejemplar y, sobre todo, a la decisión de Irífile, que tiene la última palabra. Este es otro aspecto poco habitual en los dramas en los que se plantea este debate moral, en los que por lo general

el papel activo lo desempeñan siempre los hombres, quedando las mujeres (origen de casi todos los conflictos) relegadas a un papel muy pasivo. Por lo general la dama nunca es preguntada por su preferencia amorosa, aunque Calderón tiene buen cuidado en mantener la justicia poética y hacer

que las bodas finales coincidan, dentro de las varias posibilidades de enlace, con el amor verdadero que desde antiguo se profesaban los jóvenes<sup>208</sup>.

Aunque en este caso el mensaje moralizante de la pieza recae sobre la figura de Toante y él es quien lleva el peso de la acción, Irífile cumple un rol activo fundamental para la resolución feliz del conflicto. Gracias a su obstinación conduce a Alejandro al albergue de Leonido para demostrar la honorabilidad y lealtad de Toante. Además, desde su posición de reina —aunque cede finalmente el trono a Deidamia— tiene la autoridad de rechazar a Leonido y de decidir con quién quiere casarse. Recordemos que es ella quien le da la mano a Toante.

En definitiva, nuestra comedia es un ejemplo más del gusto calderoniano por la reescritura y la reutilización de temas y motivos. La disputa amor-lealtad/amistad fue desarrollada por Calderón en al menos una docena de piezas<sup>209</sup>, cuyo primer ensayo fue, tal vez, *Nadie fie su secreto* (h. 1629)<sup>210</sup>. Llevado a su máximo exponente en piezas como *Basta callar* y, sobre todo, en *Amigo, amante y leal*, pareció cerrar con *Duelos de amor y lealtad* su ciclo temático sobre el conflicto. Como se ha visto, si bien el debate moral planteado no resulta original, en nuestra comedia introdujo pequeñas variantes hasta el momento no explotadas en otros dramas serios que enriquecen las posibilidades que ofrece el motivo clásico del amante que renuncia al amor de una dama por la amistad o la lealtad a un superior.

### 3.2. SECRETO Y SILENCIO

En íntima relación con las tensiones generadas entre los valores del amor, el honor, la lealtad o la amistad, el secreto y su principal fórmula de protección, el silencio, fueron mecanismos dramáticos para la construcción del enredo muy fructíferos en la comedia aurisecular, a los que Calderón prestó especial atención<sup>211</sup>. La ocultación de un suceso o circunstancia particular de cara a la esfera pública es el tema central de piezas como *Basta callar*, *Nadie fie su secreto*, *El secreto a voces* o *A secreto agravio, secreta venganza*, en las que en el propio título se hace explícita la preocupación calderoniana por la relación comunicativa entre lo privado y lo público y la tan reiterada contraposición entre el *decir* y el *callar*.

El interés del dramaturgo por los motivos del secreto y el silencio como estrategias dramáticas ha sido abordado desde diversas perspectivas en un amplio número de trabajos, si bien su atención ha sido creciente en los últimos años gracias al proyecto *Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and Golden Age Culture* desarrollado en la Universidad de Viena<sup>212</sup>. Aunque se ha analizado el secreto como motor de la acción en un amplio abanico de obras, ninguno de los trabajos citados ha puesto de relieve la importancia del motivo en *Duelos de*

---

<sup>208</sup> Zugasti, 2001, p. 170.

<sup>209</sup> Zugasti, 2001, p. 162.

<sup>210</sup> Así lo considera Cruickshank, 2011, p. 138 con respecto a la línea argumental de *Amigo, amante y leal* o Greer, que vio en *Nadie fie* una «simpler version of the conflict between friendship, love, and power» con respecto a la trama de *Basta callar* (2000, p. 12).

<sup>211</sup> En palabras de Kroll, «El Siglo de Oro es el siglo del secreto por excelencia y Pedro Calderón de la Barca el autor más obsesionado por este tema» (2015, p. 21).

<sup>212</sup> Entre las numerosas aproximaciones al tema puede verse Neumeister, 1982; Egido, 1986; Déodat-Kessedjian, 1999 y los estudios más recientes de Aichinger, 2013; Castro, 2013; Vara, 2014; Kroll, 2015 o Casariego, 2016c.



*amor y lealtad*<sup>213</sup>. Sin embargo, nuestra comedia es un buen ejemplo de su rentabilidad y de las posibilidades que ofrece la que Déodat-Kessedjian denominó «estilística del silencio»<sup>214</sup>. Así pues, el conflicto interno entre el deseo y el deber que afecta a Toante se sustenta en el dilema entre el *decir* o el *callar* los distintos secretos que guarda y que debe proteger si quiere que el amor que profesa a Irífile y la lealtad que debe a Leonido no resulten damnificados. Toante no es el único que conserva información velada, sino que todos los personajes esconden «secretos de amor». En la compleja red de relaciones que teje Calderón en la pieza, formada por un confuso pentágono de amores correspondidos (Irífile-Toante) y desacordes (Irífile-Leonido; Irífile-Cenón; Deidamia-Cenón), todos los personajes se mueven entre la *simulatio* y la *dissimulatio* para lograr sus objetivos amorosos y encubrir los múltiples secretos que se van generando, dos recursos que Iglesias sintetiza del siguiente modo:

la simulación ocurre siempre que se intenta que alguien crea que sí existe aquello que en realidad no existe, y la disimulación se produce al perseguir que alguien crea que no existe algo que efectivamente sí existe en realidad. La mentira, la hipocresía, el fraude o la difamación serían, entonces, actos típicos de simulación. La disimulación, por su lado, se referiría al uso del silencio o de palabras o actos ambiguos con la intención de velar, tapar, esconder, enmascarar o camuflar algo»<sup>215</sup>.

Como ha estudiado Aurora Egido, el motivo de la guarda del secreto de amor «a través de ocultamientos, silencios y señales minuciosamente codificadas» tiene sus raíces en la poesía trovadoresca<sup>216</sup>. Fue una tradición ampliamente recogida por los cancioneros españoles y codificada por la poesía petrarquista, que más adelante la comedia nueva adoptó «como una de las principales fuentes de tensión dramática», de acuerdo con Alicia Vara<sup>217</sup>.

En *Duelos* la pareja de enamorados, Toante e Irífile, se ve obligada al encubrimiento de su pasión amorosa ante la derrota del pueblo persa. Ambos quedan prisioneros y el galán, por añadidura, debe esconder su verdadera identidad para que su vida no corra peligro. Pero en la *contentio* del secreto de amor también entran en juego los ideales de la lealtad y la amistad que debe a Leonido. Su señor, que además le ha salvado la vida, le confiesa que ama a la misma dama, de modo que el «ser quien es» le obliga al silencio y a la ocultación de su sentimiento para salvaguardar su honorabilidad<sup>218</sup>.

<sup>213</sup> En las conclusiones de su minucioso análisis del silencio en catorce comedias de Calderón, Déodat-Kessedjian dedica un breve párrafo a *Duelos*, en el que precisamente subraya la poca atención que la crítica ha prestado a la pieza: «Las conclusiones que he ido sacando a partir de unas cuantas obras calderonianas se pueden afianzar con el drama bastante tardío y muy poco estudiado del mismo dramaturgo, que carece de cualquier ambigüedad, *Duelos de amor y lealtad*» (1999, p. 169).

<sup>214</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 40-49.

<sup>215</sup> Iglesias, 2013, p. 74. Ver también Regalado, 1995, II, pp. 468-469.

<sup>216</sup> Egido, 1986, p. 96.

<sup>217</sup> Vara, 2014, p. 74. La estudiosa realiza un recorrido por el motivo del «secreto de amor» en un corpus de nueve comedias calderonianas: *Lances de amor y fortuna*, *Argenis y Poliarco*, *El médico de su honra*, *La dama duende*, *El mayor encanto, amor*, *El encanto sin encanto*, *También hay duelo en las damas*, *Eco y Narciso* y *Ni Amor se libra de amor*. Por su parte, Casariego Castiñeira, 2016c analiza el secreto amoroso como parte del motor dramático de la acción y examina su retórica en *Nadie fie su secreto*.

<sup>218</sup> «La ocultación del sentimiento amoroso se integra en un aparato poético y simbólico que recrea la vinculación entre el *amor* y el *honor*, dos de las piedras angulares del tejido dramático calderoniano. El dilema entre la necesidad de exteriorizar las pasiones y el deber de preservar el decoro concuerda con el gusto general del dramaturgo por los contrastes y la paradoja» (Vara, 2014, p. 75).

El silencio, como manifiesta Estela en *Lances de amor y fortuna* es «retórica de amantes»<sup>219</sup>, un silencio doloroso que Toante e Irífile expresan al final de la primera jornada, cuando se produce su primer encuentro después de la guerra:

|         |   |
|---------|---|
| IRÍFILE | ¿Qué podemos<br>hacer, si solo nos queda<br>un remedio? |
| TOANTE  | ¿Qué remedio?   |
| IRÍFILE | Que esperemos y suframos.                               |
| TOANTE  | Pues suframos y esperemos.<br>Adiós otra vez.           |
| IRÍFILE | Adiós.  |
| TOANTE  | ¡Qué pena!  |
| IRÍFILE | ¡Qué sentimiento!                                       |
| TOANTE  | ¡El que no deja otro alivio!                            |
| IRÍFILE | ¡El que no da otro consuelo!                            |
| TOANTE  | ¡Que vivir callando!                                    |
| IRÍFILE | ¡Que morir diciendo!                                    |

*La música y los dos a un tiempo.*

|       |   |
|-------|---|
| TODOS | <i>¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo<br/>que a la fortuna representa el tiempo!<br/>(vv. 1203-1215)</i> |
|-------|---|

El discurso alternado y entrecortado de los amantes, combinado con el quiasmo de los versos 1206-1207, acrecienta e intensifica la turbación debida a la imposibilidad de consumir su amor y contribuye a la complicidad de la pareja, tal y como ha subrayado Déodat-Kessedjian, quien incluye la esticomitía entre los recursos del silencio más frecuentes en Calderón<sup>220</sup>. La espera y, sobre todo, el *sufrir* aparece frecuentemente asociado con el *callar* en el lenguaje calderoniano, según el análisis que la investigadora francesa abordó acerca del léxico del silencio en el dramaturgo<sup>221</sup>. Encontramos numerosos ejemplos en su producción dramática. En *Tres justicias* a la pregunta de don Mendo «¿Cómo se calla?» doña Blanca responde: «Sufriendo»<sup>222</sup>. En *Secreto* Flérída considera que «la mayor pena amando» es «amar callando y sufriendo»<sup>223</sup>. Menón y Semíramis en *Hija del aire I* enuncian en apartes paralelos: «Semíramis. Pero el callar es forzoso. / Menón. Pero el sufrir es preciso»<sup>224</sup>. En *Argenis* Selenisa «no responsabiliza de su actitud callada a alguien en concreto, sino que se refiere a una presión social indeterminada, que la condena a una hiperbólica *muerte*: “Si no me dejan hablar, / yo moriré de temor, / que no hay tristeza en amor / como sufrir y callar” (vv. 3234-3237)»<sup>225</sup>.

En su estilística del silencio, Déodat también incluye la *muerte* como «otra metáfora vinculada a lo no dicho» a través de expresiones recurrentes como «morir callando» o al vínculo entre «morir y callar», que «refuerzan el cariz trágico que puede entrañar el hecho de no

<sup>219</sup> *Comedias, I*, p. 714.

<sup>220</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 67-68.

<sup>221</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 39.

<sup>222</sup> Calderón, *Las tres justicias en una*, v. 844.

<sup>223</sup> Calderón, *El secreto a voces*, v. 331.

<sup>224</sup> Calderón, *La hija del aire I*, vv. 2541-2542.

<sup>225</sup> Vara, 2014, p. 77.

hablar»<sup>226</sup>. Esta misma idea se ve reforzada a partir del paralelismo de naturaleza antitética de los versos 1212-1213 pronunciados alternativamente por Toante e Irífile. La pareja se ve obligada a «vivir callando», esto es, a disimular el sentir, mientras, *muerta* en vida, pronuncia el pareado repetido a lo largo de la jornada, con el que se consuela y se lamenta de su fortuna desgraciada una vez más<sup>227</sup>.

Además del silencio, también es habitual que los amantes se sirvan de la disimulación e ideen técnicas para comunicarse sin ser oídos. Como bien señala Aichinger, «Se trata de proteger el secreto, de distraer a los adversarios, con disfraces, máscaras, cambios de nombre o también con el uso de un lenguaje secreto»<sup>228</sup>. Los mensajes cifrados, las señales, las cartas o los embozos son numerosos en las piezas calderonianas. Resulta especialmente significativa en nuestra comedia la traza que urden los amantes para comunicarse en los jardines de Tiro, una de las distintas fórmulas del *decir sin decir* que Calderón recupera de una comedia palatina anterior, *El secreto a voces*. En ella, Laura y Federico se valen de acrósticos para hablar en un lenguaje oculto delante de los demás personajes, de manera que cada vez que realizan una seña con el pañuelo

la lengua se desdobra en sentido aparente y sentido oculto, «el hablar equívoco» y la «incertidumbre anfibiológica» son llevados a la perfección; cada verdad puede ser mentira y al revés [ ] Solo puede descifrar el texto quien está en el secreto de su disposición geométrica, de su diseño oculto y, además, de la seña que indica el inicio y el fin a la comunicación secreta<sup>229</sup>.

Toante e Irífile utilizan un mecanismo muy similar de *dissimulatio*<sup>230</sup>. Irífile le transmite el «gran secreto» (v. 1603) de que pronto será libre de nuevo y volverá a Ceilán «a voces», como hacen Laura y Federico<sup>231</sup>. Ella pasea de un lado a otro del jardín simulando que coge flores mientras Toante se sitúa en el centro abriendo una zanja en la tierra como parte de sus labores como esclavo. A su vez, Leonido y Cenón, que se han quedado prendados de la dama, están ocultos entre unos arbustos en sendos extremos del vergel y tratan de cortejarla. El último verso que Irífile pronuncia en cada diálogo que mantiene alternativamente con Leonido y con Cenón está dirigido, también, a Toante. El galán junta finalmente los versos «destroncados» de la dama para interpretar el mensaje y consigue así comprender la información encriptada que ninguno de los generales del bando contrario ha podido captar:

TOANTE

(Ya se fue. ¡Oh, si yo pudiese  
recopilar las palabras  
que destroncadas me dijo!  
Si fuesen estas: «Deidamia  
me pone en mi libertad;  
enviarme a Ceilán trata  
a disponer dignos medios.

<sup>226</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 48.

<sup>227</sup> La asociación de la *muerte* en vida con el silencio como mecanismo para la guarda del secreto de amor aparece igualmente en *Médico* en boca de doña Mencía: «¡Viva callando, pues callando muero!» (v. 154).

<sup>228</sup> Aichinger, 2013, p. 708.

<sup>229</sup> Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 45.

<sup>230</sup> Nótese el empleo de expresiones como «a la desecha» (v. 1616), que alude al «disimulo, fingimiento y arte con que se finge y disfraza alguna cosa» (*Aut.*); «para mayor disimulo» (v. 1638) o «al descuido» (v. 1609).

<sup>231</sup> «El secreto no va a ser proclamado a voces para convertirse en conocimiento común, sino para estar todavía mejor escondido. Es decir, generar *secretos a voces* equivale a comunicarse en público, pero por medio de acrósticos: así, solo puede entender el mensaje quien posee la clave» (Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 86).



Ten paciencia, sufre y calla,  
que yo volveré por ti  
luego que de Tiro salga».   
¿Libre Irífile? ¡Qué dicha!  
(vv. 1732-1742)

En su mensaje cifrado la dama vuelve a pedirle paciencia y silencio a partir de la asociación entre el *sufrir* y el *callar*, tal y como se habían prometido los amantes en el final de la primera jornada. El silencio de amor, por tanto, implica un ejercicio de autocontrol y de dominio de sí mismo, que se entrecruza con el que Déodat-Kessedjian denomina el «silencio del hombre leal»<sup>232</sup>. Además del secreto amoroso que guarda para sí, Toante se ve obligado a mantener ocultos los sentimientos de su señor hacia la propia Irífile. Frente a la actitud estoica de Toante, en Leonido se observa la imposibilidad de contención prototípica del amante. Revela su secreto a Laura, su prima, que practica el «oficio de discretas» y a su más que esclavo «amigo» Toante:

Y, pues que ya de mi amor  
y mi secreto te hizo  
capaz el acaso, bien  
de tus buenas prendas fio  
que nunca digas  
(vv. 2429-2433)

Debido a la obligación contraída con su señor, Toante debe ejercer del confidente y amigo ejemplar. Virtudes como la lealtad, la sumisión y la confianza son exigidas al vínculo amistoso desde la Antigüedad<sup>233</sup>, de manera que el protagonista renuncia a su dicha personal y se mantiene en silencio para demostrar su fidelidad hacia Leonido<sup>234</sup>. Como declara Félix (*Amigo, amante y leal*), quien comparte un dilema similar al de nuestro protagonista, «entre los nobles es ley / natural guardar secreto»<sup>235</sup>. Pero ante la guarda del secreto surgen los celos, tema archiexplotado en el universo dramático calderoniano intrínsecamente ligado al amante, para quien son su principal «martirio»<sup>236</sup>.

El tormento de Toante se manifiesta particularmente mediante los numerosos apartes de la pieza, pues es «el recurso teatral por el que más se transparenta la escritura del silencio»<sup>237</sup>. En

<sup>232</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 167.

<sup>233</sup> «Así como la filosofía argumentó sobre la variedad de amistades y los valores esperables de ellas, el arte plasmó todas las caras de estos lazos en representaciones fácilmente rastreables. Si la supremacía de la *philia* sobre el *eros* palpita detrás de las exploraciones literarias sobre el asunto de la “cesión de la dama al amigo”, el de la fidelidad al secreto de un amigo también contó con sus propias manifestaciones. De este modo, tanto el motivo de “fiarse del amigo” como el de “no fiarse del amigo”, ligados al debate acerca del papel de la lealtad en la relación, cuentan con abundantes muestras en la Edad Media» (Casariego Castiñeira, 2016c, p. 116).

<sup>234</sup> Tal y como afirmó Aichinger, 2013, p. 710, «El secreto es un marcador excelente ya que indica el grado de confianza o intimidad. El secreto también pone a prueba la fe y la lealtad que un cortesano debe al Rey, un secretario a su duquesa, etc.».

<sup>235</sup> *Comedias*, V, p. 1148.

<sup>236</sup> Para Toante los celos se guardan «para el último martirio» del hombre (v. 2346). Comp. *Desdicha*: «que en habiéndote dejado / segura el despecho mío, / palabra te da de que / me ausente el fiero martirio / de verte en ajenos brazos» (*OC*, II, p. 949); Recuérdese la caracterización que propuso José Prades para el galán en su categorización de los personajes tipo del teatro áureo: «caballero de buen *talle*, *linajudo*, eterno *enamorado* de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de *celos* y por la preocupación de *honor*» (1963, p. 251).

<sup>237</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 62.

presencia de su señor, el galán expresa en «un canal de comunicación alternativo y directo al público» su frustración ante el silencio que debe guardar<sup>238</sup>:

TOANTE

(¡Dura estrella  
es la que a un noble le obliga  
a estar en neutralidad  
lidiando amor y lealtad!)  
[¡]  
(¡Que oiga esto y que calle! Sí,  
que no enmienda mis recelos  
el hablar, pues darle celos  
no es quitármelos a mí  
y es deslucir mi lealtad,  
pues, si a un tiempo —¡pena fiera!—  
vida con celos le diera,  
¿dónde estaba la piedad?)  
¿Qué dices?

LEONIDO

TOANTE

(¡Estraña lucha!)  
(vv. 3327-3342)

El encubrimiento de sus verdaderos sentimientos refleja a la perfección la disyuntiva a la que se enfrenta el protagonista y la visión de la lealtad como un valor superior del héroe que, de acuerdo con el código masculino de la época, debe triunfar sobre el amor. La nobleza de Toante llega hasta tal extremo que se ve obligado no solo a tolerar los celos que siente hacia Leonido, sino a tratar de no provocárselos para no romper así con el principio de sumisión que debe a su superior. Como ha subrayado Déodat-Kessedjian, en este sentido Toante es representante del «silencio del hombre leal», pues revela «un dominio de sí mismo, que hace positivo el silencio y transforma la sumisión en valor, en prueba de lealtad y nobleza», tal como lo hacen Félix en *Amigo, amante y leal* o Apeles en *Darlo todo y no dar nada*<sup>239</sup>. Así, frente al Tetrarca, para quien los celos son su «mayor monstruo», el héroe de *Duelos* sabe sobreponerse y *vencerse a sí mismo* «lidiando, a fuerza / de celos, *duelos de amor / y lealtad*» (vv. 3942-3944).

La necesidad de disimular los celos no se advierte solo en Toante. Deidamia, la dama antagonista, hace partícipes a los espectadores de su secreto de amor a partir de los diversos recursos de la «estilística del silencio» de los que se sirve. Los apartes vuelven a ser en este caso el medio más efectivo para dejar traslucir sus verdaderos sentimientos e intenciones. La reinante fenicia ve a Cenón como su potencial esposo, pero este se queda prendado de Irífle nada más verla. Resulta pertinente recordar la primera aparición de la dama en escena, cuando ve a los dos generales discutiendo por la esclava persa. El pasaje es un ejemplo perfecto de la técnica de disimulación que practican a menudo los personajes calderonianos para encubrir un secreto. Deidamia intenta ocultar su enfado y solo mediante apartes revela al público la frustración y los celos que siente al saber que Cenón no la ama: «(disimule hasta mejor / ocasión en que hablar pueda)» (vv. 267-268); «(¡Oh alevé, qué mal! / Pero no es esta materia / para aquí)» (vv. 259-261). Por su parte, Cenón inventa excusas para intentar disuadirla de su

<sup>238</sup> Vara, 2014, p. 81.

<sup>239</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 167. «La sumisión [¡] aparece en nuestros días más como un *vicio* que como *virtud*. Muy por el contrario, los personajes del teatro áureo y en particular del teatro calderoniano la reivindican como un valor supremo. En tal caso, la sumisión se aproxima más a la lealtad libremente escogida que a una dependencia pasiva» (1999, p. 98).

pensamiento inicial, con lo que ambos intentan que el otro «crea que no existe algo que efectivamente sí existe en realidad», en palabras de Iglesias<sup>240</sup>.

Pese a tratar de camuflar sus intenciones, el semblante y el torpe discurso de Cenón lo delatan: «Si le vieras qué turbado / quedó, sin color, sin habla, / al verla llevar, qué torpe / se tropezó en las palabras» (vv. 1272-1275). «El decir sin decir el cuerpo», otra de las técnicas que examina Déodat-Kessedjian, es un lenguaje más *sin palabras* mediante el que los personajes manifiestan lo que callan<sup>241</sup>. Aichinger recuerda que a veces «Los reflejos y expresiones involuntarias del cuerpo traicionan lo que debería permanecer guardado detrás de muros impenetrables. No es buen cómplice un rostro que muda de color en el momento menos oportuno o una voz que se altera»<sup>242</sup>. Lo mismo le sucede a Deidamia, pues Cenón observa en su semblante la decepción amorosa que ha tratado de tapar: «Si tal vez el ceño dice / lo que no dice la lengua, / enojada va Deidamia» (vv. 345-346).

Otro de los recursos que incluye la estudiosa francesa en su análisis del silencio en Calderón es «la expresión de lo inefable», frecuentemente vinculada con una emoción o un dolor intenso del personaje en relación con el amor<sup>243</sup>. Deidamia participa de esa dificultad expresiva al mostrarse reticente a verbalizar los celos que experimenta:

Y, en fin, si no sabes, Laura,  
que, con razón o sin ella,  
hay cierta pasión tirana  
que se aparece al sentirla  
y se huye al explicarla  
[ ]  
Y, en fin, vuelvo a decir, Laura,  
si no sabes que hay un cierto  
rencor, una cierta saña,  
que sé cómo se padece  
y no sé cómo se llama  
(vv. 1281-1291)

La dama se sirve de la antítesis, una de las técnicas más empleadas por Calderón para la «expresión de lo inefable», en este caso entre el campo semántico del *sentir* («se aparece al sentirla», «sé cómo se padece») y el del *decir* («se huye al explicarla», «no sé cómo se llama»). Asimismo, las reticencias y el uso reiterado del adjetivo con valor indeterminado «cierto», precedido de los sustantivos abstractos «pasión», «rencor» y «saña», contribuye a reforzar la incapacidad expresiva de la dama, motivada por la intensidad de su sentimiento de decepción amorosa<sup>244</sup>.

Además de hacer gala de la *dissimulatio* para mantener ocultos sus sentimientos, Deidamia acude a las técnicas de *simulatio* con el objeto de alcanzar su meta amorosa. Practica la mentira y la hipocresía con Irífle al fingir que quiere firmar la paz y enviarla de nuevo a Ceilán cuando su verdadero propósito es trazar un plan de venganza junto a su confidente Laura para mantenerla lejos de Cenón. Con el objeto de que nadie conozca sus intenciones, le pide que

<sup>240</sup> Iglesias, 2013, p. 74.

<sup>241</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 49.

<sup>242</sup> Aichinger, 2013, p. 708.

<sup>243</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 40.

<sup>244</sup> Caamaño, 2006, p. 318, n. 197 también resalta las reticencias del Tetrarca en *El mayor monstruo del mundo* a pronunciar la palabra «celos», el motivo trágico que le conduce a la muerte y a la de su amada Mariene: «Yo, que ayer de Mariene / esposo y galán, con raras / muestras de amor coroné / de vitorias mi esperanza, / hoy lloro agravios, sospechas, / recelos, desconfianzas / y ¡ celos iba a decir; / ya el imaginarlos basta» (vv. 1490-1497).

salga por la noche «en secreto» en un convoy «oculta y asegurada» para no ser vista ni oída. Su comportamiento la sitúa entre las damas calderonianas denominadas «tramoyeras» o «tracistas» que, de acuerdo con Navarro Durán, representan el prototipo de mujer que «miente, engaña, finge para conseguir lo que quiere, que es el amor del caballero que ella elige, o que el amor le lleva a elegir»<sup>245</sup>. Es pertinente señalar que la traza urdida por Deidamia y sus falsas intenciones con Irífile no son destapadas en el desenlace de la comedia, tal y como recuerda Laura en aparte cuando Irífile cede el trono a su señora:

|         |   |
|---------|---|
| TOANTE  | [<br>Y, así, yo con tu licencia<br>en Irífile renuncio<br>el laurel.  |
| IRÍFILE | Yo con la misma<br>también, señor, en Deidamia,<br>y no tanto por ser ella<br>señora de Tiro, cuanto<br>por pagarla otra fineza<br>que usó liberal conmigo<br>cuando era su prisionera. |
| LAURA   | (Si hablara yo, ¡cuál quedara<br>mi ama! Mas detente, lengua,<br>que mejor es que lo noble<br>en su opinión se mantenga<br>que no lo villano.)<br>(vv. 3911-3925)                       |

Los versos que Laura pronuncia para sí deslucen el comportamiento de Deidamia al final de la comedia, lo que ennoblece todavía más si cabe la actuación ejemplar de los protagonistas Toante e Irífile, dispuestos en ambos casos a ceder el trono en agradecimiento a sus respectivos dueños. Como indica García Gómez, en algunas de las comedias calderonianas no se resuelven todos los secretos de sus personajes, «siempre queda oculto algo que una u otra de las partes debiera saber o quisiera comunicar»<sup>246</sup>.

En definitiva, todo secreto de amor en la comedia conlleva técnicas de disimulo y fingimientos por parte de los personajes para lograr sus propósitos amorosos, al tiempo que sus acciones generan nuevos secretos que complican el enredo hasta el desenlace de la obra, en el que no todas las verdades salen a la luz.

Fuera del terreno amoroso, y nuevamente ligados a los valores de la lealtad y la amistad, Toante guarda secretos todavía más comprometedores si cabe que el de su amor por Irífile o el que su señor le ha confesado. La segunda de las tramas de la pieza gira en torno al conflicto de poder entre persas y fenicios. En la jornada segunda los esclavos persas idean un plan de venganza silencioso, un «callado motín» para asesinar a sus dueños por la noche mientras duermen. Para urdir la estratagema se cuidan de no ser escuchados ni oídos, para lo que simulan realizar un ritual en alabanza a Diana en una de las casas de la ciudad. Ante el plan acordado, Toante se debate entre dar muerte a su señor, tal y como ha concertado con sus compatriotas, o perdonarle la vida en agradecimiento por haberlo salvado y confesarle así el plan secreto:

|        |   |
|--------|---|
| TOANTE | ¿Quién, cielos, en confusiones<br>tantas como yo se ha visto? |
|--------|---|

<sup>245</sup> Navarro Durán, 2002, p. 193. Al respecto de la dama tramoyera también puede verse Iglesias Feijoo, 1998.

<sup>246</sup> García Gómez, 2014, p. 193.

Cuando pendiente de que  
 si se habrá Irífile ido  
 a Ceilán estoy, bien como  
 troncadamente me dijo,  
 nueva duda me combate,  
 y tan grande como ha sido  
 ser a mi patria traidor  
 o traidor al dueño mío.  
 Si le digo que conviene  
 guardar su vida, le digo  
 de quién; si lo callo, ¿cómo  
 le he de decir el peligro  
 de que ha de guardarse? ¡Cielos,  
 alumbradme en tanto abismo!  
 (vv. 2257-2272)

En su discurso se advierte la recurrente tensión entre los conceptos contrapuestos del *decir* y del *callar*, característicos de la estilística del silencio propuesta por Déodat-Kessedjian. De acuerdo con la estudiosa, «la unidad formada por la paradoja —disuelta un instante— del callar y del hablar hace hincapié tanto en la proximidad de las dos vías de expresión como en la dificultad de escoger entre las dos»<sup>247</sup>. Alicia Vara en su estudio del secreto en un corpus reducido de comedias de Calderón afirma al respecto que

la reiterada tensión entre el *hablar* y el *callar*, plasmada en distintos planos del discurso, entronca con el gusto generalizado del dramaturgo por la dualidad y los contrastes, de forma que llega a erigirse como un sello de identidad que conecta la obra de Calderón con el universo barroco y sus paradojas<sup>248</sup>.

Las dudas que combaten a Federico en *El secreto a voces* acerca de si debe revelar el secreto que Enrique le ha confesado muestran la misma tensión entre los términos planteada por Toante. Enrique ama a Flérída, que a su vez es representante del poder en la comedia, a quien Federico también le debe lealtad: «En notable confusión / estoy, porque, si revelo / quién es, al secreto falto / que ha fiado de mi pecho / el duque; si no lo digo, / a la fe falto que debo / a Flérída, de quien soy / criado, vasallo y deudo»<sup>249</sup>.

Pese a su dilema inicial, en un momento de gran tensión dramática Toante se decanta por destapar el secreto a Leonido y lo encierra en su propio aposento para protegerlo. Asimismo, le revela, por fin, su verdadera identidad, lo que es muestra, una vez más, del valor superior que el personaje concede a la lealtad que debe a su señor, «valor por encima de todos los valores»<sup>250</sup>, que coloca en un lugar superior al amor y a su patria:

|         |                |   |
|---------|----------------|---|
| LEONIDO | <i>Dentro.</i> | ¿Qué haces, traidor?  |
| TOANTE  |                | Ser leal,<br>y, porque voces ni ruido<br>no te descubran y sepas<br>cuán seguro estás conmigo,<br>Toante soy, no Estratón. Mira<br>si tu vida solicito, |

<sup>247</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 41.

<sup>248</sup> Vara, 2014, p. 74.

<sup>249</sup> Calderón, *El secreto a voces*, vv. 100-107.

<sup>250</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 168.



pues, para serte traidor,  
no hubiera mi nombre dicho.  
(vv. 2471-2478)

En efecto, como sugiere Déodat-Kessedjian, «para ser leal, no conviene ocultar a su señor(a) algo de importancia»<sup>251</sup>. Por consiguiente, Toante se sirve de las dos vías de expresión: *decir* a su señor lo que conviene para no faltar a su obligación como súbdito y *callar* aquello que lo perjudique o lo ponga en riesgo. Así, hace «jurado homenaje / con todo solemne rito» de no descubrir que está vivo, incluso aunque ello ponga en peligro su vida. Tampoco duda en mentir a Cósdroas y a sus compañeros esclavos al hacerles creer que el cuerpo tendido en el suelo es el de Leonido y no el de Anteo. En definitiva, toda acción se justifica si el fin último es respetar el principio de lealtad que debe a su señor.

El silencio visto como símbolo de fidelidad suprema en Toante alcanza su mayor expresión en el desenlace de la comedia. Pese a la deshonra pública, al ser acusado de «fiero», «ingrato» y «aleve» por parte de Alejandro Magno, traicionado por su propio pueblo, que clama «¡Vivamos todos y Toante muera!» (v. 3719) y condenado a muerte, Toante opta por callar antes que poner en riesgo la vida de su señor:

|           |   |
|-----------|---|
| ALEJANDRO | ¿Tú, con traidora cautela,<br>calidad fingiendo y nombre,<br>pagaste tantas finezas,<br>víbora humana del siglo,<br>con darle la muerte?        |
| TOANTE    | (¡Oh, fuerza<br>de aquel jurado homenaje<br>a las deidades supremas<br>de no descubrirle nunca<br>aunque una y mil vidas pierda!)               |
| ALEJANDRO | ¿Ahora callas? Pero no<br>me espanto de que enmudezcas,<br>que de un ingrato el suplicio<br>más sensible es la vergüenza.<br>¿Matástele? Habla. |
| TOANTE    | No sé,<br>que tal confusión me cerca<br>que no sé si le maté<br>o si no le maté.<br>(vv. 3772-3788)   |

Vuelve a utilizar el aparte como canal comunicativo mediante el que expresar su frustración ante el silencio que debe guardar. Frente a la visión negativa del *callar*, que Alejandro vincula con la vergüenza del ingrato, el silencio de Toante debe ser visto una vez más como un silencio de honor ejemplar vinculado con el dominio de sus pasiones y con el sacrificio personal. Su respuesta incierta y vacilante pone de manifiesto la obligación impuesta por la figura del poderoso, representada tanto por Alejandro Magno como por Leonido. Por una parte, sabe que debe responder de forma sincera a la autoridad. Por otra, tiene que respetar el juramento de no revelar que Leonido está vivo, así que ni miente ni dice la verdad para no faltar al deber contraído con ambos.

<sup>251</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 102.



Como en toda comedia, la justicia poética se impone en el desenlace para premiar el comportamiento ejemplar del héroe y disolver la tensión dramática. En este caso es Irífile, única conocedora del secreto, quien salva la vida a su enamorado y permite que se resuelva el conflicto. Cuando en la segunda jornada presencia cómo el protagonista encierra en su aposento a Leonido, Toante le recuerda que «honor y vida / me va en callar lo que has visto» (vv. 2509-2510). Ella, por su parte, declara: «Juramento hago a los dioses / de que nunca he de decirlo» (2511-2512). Pese a su promesa, Toante pone en duda la confianza de su enamorada y teme que descubra la verdad a Alejandro de acuerdo con el tópico misógino de la época que remite a la dificultad de la mujer para guardar un secreto: «¡Oh, secreto en la mujer, / qué fácilmente te arriesgas!» (3837-3838). Sin embargo, no es la «lengua» de Irífile, sino los «ojos» (vv. 3831-3832) de Alejandro los que ven a Leonido vivo al derribar la puerta de su vivienda. Él mismo explica lo sucedido ante el estupor del emperador macedonio:

|           |  |
|-----------|--|
| ALEJANDRO | Pues ¿cómo desta manera<br>aquí encerrado estás?   |
| LEONIDO   | Como<br>—que a ti acción indigna fuera<br>ocultarte la verdad—<br>aquí Toante me reserva<br>de aquel general peligro<br>agradecido a la deuda<br>de la vida que le di<br>en otra ocasión yñ<br>(vv. 3866-2874) |

Finalmente, Alejandro, como agente restaurador del orden perdido y máximo representante de la autoridad, subraya la lealtad como virtud suprema y enaltece la actitud de Toante, a quien recompensa con la devolución del trono:

|           |   |
|-----------|---|
| ALEJANDRO | Y mi admiración al ver<br>tan bien pagada fineza.   |
| TOANTE    | ¿Por qué tú no lo decías?<br>Porque, para que estuviera<br>seguro de mi lealtad,<br>juré a todas las supremas<br>deidades no descubrirle,<br>aunque mil vidas perdiera,<br>hasta que, para ponerle<br>en salvo, ocasión se ofrezca. |
| ALEJANDRO | De tal valor y lealtad<br>a admirarme otra vez vuelva.<br>(vv. 3881-3892)   |

El héroe ha obrado siguiendo los principios morales adecuados al sobreponer la lealtad-amistad hacia su señor al amor de Irífile. El camino del silencio, por tanto, «hasta en una relación de sumisión a un poder establecido, puede ser reconocido como un valor superior y una marca de nobleza, lo cual va totalmente en contra de las connotaciones negativas modernas del silencio y de la sumisión», como admite Déodat-Kessedjian<sup>252</sup>.

<sup>252</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 169.

En suma, el secreto y el silencio, temas predilectos de la producción calderoniana, se presentan esenciales para la construcción dramática de nuestra comedia. Sirven de motor de la acción al poner a prueba los valores del amor y de la lealtad, pues sin secreto y sus peligros de desvelamiento no existe dilema moral y sin silencio no hay autodomínio del héroe.

No obstante, en oposición a la contención de las pasiones (amor, celos) que caracteriza al protagonista, la ruptura del silencio y la revelación del sentimiento oculto se impone entre los personajes de *Duelos*. El secreto lo invade todo y a todos, pero su deseo interior y sus ansias por lograr sus objetivos amorosos los conducen a la imperiosa necesidad de confiar su secreto a un confidente (Laura) o amigo (Toante), a servirse de lenguajes encriptados para no ser escuchados o a utilizar técnicas de disimulación y simulación, de modo que existe un trasvase constante de información entre la esfera pública y la privada. Al mismo tiempo, la abundancia de recursos propios de la «estilística del silencio» revela la rentabilidad del motivo en el plano retórico: constante tensión entre el *decir* y el *callar*, expresión de lo inefable, reticencias, empleo del «decir sin decir el cuerpo», asociación entre *sufrir* y *callar*, quiasmos y antítesis para expresar la contraposición entre las dos vías de expresión, entre otros. Puede concluirse, pues, que nuestra comedia permite corroborar la «casi obsesiva» preocupación calderoniana por el secreto y sus potencialidades temáticas, argumentales y retóricas, además de la «comprensión agudísima de su maquinaria y sus afectos»<sup>253</sup>.

### 3.3. AUTORIDAD Y PODER

Junto a las dos nociones temáticas centrales que rigen la estructura dramática de la comedia —amor y lealtad—, englobadas en los macrotemas del amor y el honor, el poder se presenta como la tercera piedra angular del tejido dramático de *Duelos*. Imbricada en la trama amorosa que vertebra la obra, es posible delimitar una segunda línea argumental que se enmarca en la lucha entre persas y fenicios por el poder, condicionante de la disyuntiva deber-deseo de Toante. Como señaló Iglesias Iglesias, amor, honor y poder, que dan título a la que durante largo tiempo fue considerada la primera composición de Calderón<sup>254</sup>, son «los tres núcleos temáticos cardinales de su dramaturgia»<sup>255</sup>.

En las últimas décadas, gracias al proyecto coordinado por el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRISO) en colaboración con otras universidades europeas, la crítica se ha adentrado en el campo de la autoridad y el poder en el teatro aurisecular desde distintos enfoques<sup>256</sup>.

Arellano, quien más y mejor ha estudiado a Calderón desde esta perspectiva, sintetiza del siguiente modo la preocupación de nuestro dramaturgo por el ámbito del poder en sus diversas manifestaciones:

---

<sup>253</sup> Kroll, 2015, p. 23.

<sup>254</sup> Como ha mostrado Coenen, 2011c, p. VIII, tenemos constancia de que *La selva confusa* fue representada el 7 de mayo de 1623 por la compañía de Manuel Vallejo, un mes y medio antes que el día del estreno de *Amor, honor y poder*.

<sup>255</sup> Iglesias Iglesias, 2014, p. 245.

<sup>256</sup> Para un recorrido por los diversos estudios resultado de las investigaciones integradas en el proyecto «Autoridad y poder en el Siglo de Oro» ver Insúa, 2018. Entre los múltiples trabajos dedicados al asunto, pueden verse los volúmenes colectivos coordinados por Arellano, Strosetzki y Williamson, 2009; Arellano, Feros y Usunáriz, 2013 o Arellano y Menéndez Peláez, 2016, así como el monográfico de *Bulletin Hispanique* coordinado por Arellano, 2017.

Desde la esfera doméstica a la política, y desde los géneros cómicos a los dramas de honor y las tragedias históricas, Calderón asedia meticulosamente los fenómenos del poder y su ejercicio, examinando sus condiciones, límites y resultados, trazando los complejos conflictos generacionales, las conductas obsesionadas con el poder, los castigos que la justicia poética destina para los tiranos, o el choque de las pasiones particulares con las obligaciones del gobernante... Y toda esta constelación temática, que puede enmarcarse en las reflexiones auriseculares sobre el arte del buen gobierno, o en las discusiones sobre las fronteras de la libertad de los subordinados (sean estos súbditos de un rey o hijos casaderos), al manifestarse en diversas estructuras y géneros dramáticos permite poner de relieve con técnicas igualmente diversas todo un juego de perspectivas que hacen de Calderón seguramente el dramaturgo del Siglo de Oro que con mayor riqueza y profundidad se ha enfrentado a los difusos límites de la autoridad y la reputación y a los vastos y cenagosos territorios de la ambición y del poder<sup>257</sup>.

En *Duelos*, como en muchas otras obras calderonianas, se deslizan múltiples reflexiones acerca del ejercicio del poder que ponen de manifiesto el interés de Calderón por el arte del gobierno: modos de elección del gobernante, crítica a determinados mecanismos de subversión, necesidad de ejercer un poder acorde a principios éticos, relación de respeto entre el vencedor y el vencido, lealtad hacia el poderoso, etc.

Como propuso Oleza, «el drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes»<sup>258</sup>, de modo que no resulta extraño que, por su tono serio, en la comedia se planteen conflictos vinculados con el poder con fines moralizantes. No olvidemos que *Duelos* fue concebida para ser representada en un contexto palaciego, de manera que nuestro dramaturgo también pretende ofrecer ejemplos de conducta al joven monarca Carlos II en el marco de la función ética y didáctica del teatro histórico. Erik Coenen recuerda que

Precisamente en las comedias plausiblemente escritas para la representación en palacio, nos encontramos una y otra vez con los temas del poder, de sus abusos y de las responsabilidades asociadas a él; y también, con consejos sobre aspectos del ejercicio del poder<sup>259</sup>.

Desde su comienzo *in medias res*, *Duelos* se presenta como una pugna entre dos bandos enfrentados, persas y fenicios, que «gira en torno del espacio, y el poder y soberanía que se ejercen sobre él»<sup>260</sup>. Tiro se erige como el objeto de deseo de unos (fenicios) que otros (persas) se ven obligados a proteger. Toda resolución de un conflicto bélico conlleva la instauración de una relación de verticalidad por la que los vencedores ejercen su superioridad, en ocasiones de modo abusivo, sobre los vencidos. No obstante, el poder no es inamovible en la comedia, sino que a través de determinados elementos subversivos se producen inversiones y trasvases de mando en la tensión generada entre poder-sumisión, libertad-sometimiento. Como bien apunta Deidamia, la Fortuna «mueve su inconstante rueda / de adversa en próspera» (vv. 214-215) y viceversa.

La batalla con la que se abre la primera jornada —el tercer asalto entre los dos ejércitos— culmina con la conquista del pueblo extranjero liderado por Deidamia, reinante fenicia, cuyos dos responsables militares son Leonido y Cenón. En consecuencia, las figuras de poder pertenecientes a la sociedad subyugada son despojadas de sus cargos y pasan a estar

---

<sup>257</sup> Arellano, 2008, p. 31.

<sup>258</sup> Oleza, 1986, II, p. 252.

<sup>259</sup> Coenen, 2011d, p. 149.

<sup>260</sup> Ciniagliaro, 2003, I, p. 73.

subordinadas a los nuevos ocupantes de Tiro. Irífile, noble persa y reina de la isla aliada de Ceilán, es hecha prisionera de Deidamia, a quien le debe fidelidad. Toante, general del ejército persa, jura lealtad a Leonido tras haberle salvado la vida y se convierte en esclavo a su servicio. Los protagonistas, por tanto, caen en desgracia y se lamentan de su aciago destino: «¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo / que a la fortuna representa el tiempo!» (vv. 1214-1215).

Hasta bien entrada la segunda jornada, los fenicios disfrutan de su dominio, del que tanto Deidamia como Leonido se aprovechan particularmente para materializar sus propósitos amorosos, pues como señala Enrique Rull, toda comedia «es una fábula de cómo el poder y el amor se interrelacionan»<sup>261</sup>.

En el caso de Leonido, su posición privilegiada como poderoso le permite exigir a su confidente, Toante, que guarde el secreto de que ama a la esclava persa. Asimismo, para hacerse con el amor de Irífile ejerce su abuso de poder al raptarla según le aconseja su prima Laura:

una vez en tu poder,  
ella y los suyos vendrán  
en que seas de Ceilán  
dueño, llegándolo a ser  
suyo casando los dos,  
que es el único remedio.  
(vv. 1838-1843)

Alcanzar el poder, en última instancia, es el medio que le permitirá casarse con Irífile. Por ello, le explica interesadamente a Toante la estrategia que debe seguir para ser el primero en ver los rayos del sol y, en consecuencia, resultar elegido nuevo rey de Tiro. Cree que después Toante pagará su agradecimiento cediéndole el trono para que pueda desposarse con Irífile. Actúa, por tanto, movido por sus intereses, que más que políticos son amorosos. La justicia poética se impone en el desenlace de la comedia, de manera que, como contragalán, no sale vencedor del amor y termina de la mano de Deidamia, a quien no ama.

El comportamiento de la dama antagonista es muy similar. Gracias a su superioridad como reinante fenicia considera que podrá alcanzar la mano de Cenón, su principal pretendiente. En estos términos le explica a Laura su decepción al ver al galán cortejando a Irífile:

a efecto de que yo elija  
esposo, necesitada  
a haber de ser uno dellos;  
si sabes que en esta instancia  
fue a quien menos ofendida  
escuché, menos airada,  
y aun menos sorda, a Cenón,  
no porque le di esperanza,  
mas porque no la negué  
—que en mujeres de mi fama  
el no desdén es favor—,  
¿cómo, poniendo tan alta  
la mira en que ser oído,  
sino respondido, basta,  
poca causa te parece  
empeñarse en la demanda  
de otra dama?

---

<sup>261</sup> Rull, 2017, p. 263.

(vv. 1230-1246)

Su fama, sin embargo, no le basta para lograr su meta amorosa. Así pues, Deidamia «antepone un deseo privado a la buena conducta pública del gobernante»<sup>262</sup> al urdir un plan de venganza para alejar a Cenón de Irífile enviándola de nuevo a Ceilán. Pese a su falta de ética inicial, termina por recompensar su mala acción y rectifica a tiempo al suplicar clemencia a Alejandro Magno. También aquí utiliza su poder, en este caso, el «arma» más poderosa de la mujer, sus lágrimas:

ALEJANDRO

¡Que se quejen las mujeres  
de que los hombres las niegan  
el uso de letras y armas!  
¿Qué más armas, qué más letras,  
para que doctas persuadan,  
para que imperiosas venzan,  
que humedecidas razones  
de blandas lágrimas tiernas?  
Alza, Deidamia, del suelo,  
que tu piadosa terneza  
de las hijas de Darío,  
con quien yo lloré, me acuerda,  
y tanto con su memoria  
mis altos afectos truecas  
que he de perdonar a Tiro  
por ti.  
(vv. 3673-3688)

Al igual que Veturia en *Las armas de la hermosa* o Inés en *Mujer, llora y vencerás*, Deidamia suscita la compasión del soberano y logra el perdón de Tiro<sup>263</sup>. Como contradama, tampoco alcanza el amor de Cenón, a quien castiga por haberse ausentado, y termina desposándose con Leonido.

Si bien ambos líderes se sirven de su supremacía para obtener beneficios personales, el trato que manifiestan para con sus súbditos se aleja de la crueldad y de la violencia. Deidamia expresa en varias ocasiones que el vencedor debe ser compasivo con el enemigo:

pues no es lícito el contento  
de ver matar y morir.  
Si, desiguales, los hados  
son tan cruelmente piadosos  
que no saben que hay dichosos  
sin saber que hay desdichados,

<sup>262</sup> Cirnigliaro, 2003, I, p. 78.

<sup>263</sup> Veturia ve en las lágrimas la principal arma de la mujer: «[j] ¿Qué / más armas quieres quitarme, / que quitarme que no llore, / si contra enemigo amante / la mujer no tiene otras / que la venguen o la amparen / que las lágrimas, que son / sus socorros auxiliares?» (*OC*, I, p. 979). Las súplicas de la protagonista también suscitan la compasión de Coriolano y consigue así el perdón de Roma en el desenlace de la comedia. La denominada poética del llanto o tópico de las lágrimas se encuentra asimismo en *Mujer, llora y vencerás*, pues el llanto de Inés es lo que mueve al vengativo Federico a levantar el asedio a la ciudad y a perdonar el agravio cometido por su propio hermano y su enamorada al final de la obra: «¡Detente! / Que lo que el clamor no pudo / de esas gentes, ni pudiera / conseguir el orbe junto, / ha conseguido tu llanto. / Pero que venzas, ¿qué mucho, / si detenidas tenías / las lágrimas para el triunfo?» (*Comedias*, V, pp. 444-445).



¿por qué adquiridos despojos  
que constan de otros agravios  
los han de aplaudir los labios  
sin lágrimas en los ojos?  
Y, así, pues ya el sacrificio  
en cultos de la Fortuna,  
viva imagen de la luna,  
dio de nuestro celo indicio,  
no a sangre fría festivo  
dure el gozo y, al mirar  
tanto estrago, haga lugar  
lo heroico a lo compasivo,  
que ni es valiente ni honrado  
quien complacido en su horror  
se gloria.  
(vv. 566-586)

En efecto, del discurso ético de numerosos personajes calderonianos se desprende la opinión de que el vencedor se encuentra en la obligación de tratar al cautivo con la dignidad que merece. El conde Vergas en *El sitio de Bredá* manifiesta que «Honrar al vencido es / una acción que dignamente / el que es noble vencedor / al que es vencido le debe»<sup>264</sup>. Licas en *La hija del aire II* es del mismo parecer: «El vencedor / siempre honra al que ha vencido»<sup>265</sup>. Es más, cuando el captor desatiende su deber, los prisioneros tienen derecho a quejarse, tal y como expresa Irene en *Amado y aborrecido* al ser capturada por Dante y encerrada en una torre del rey de Chipre, a quien le reprocha: «Si mi valor te puso en tal cuidado, / mi valor es también el que debía / ponerte en el de honrarme, pues ha sido / gloria del vencedor la del vencido»<sup>266</sup>.

En este sentido, Deidamia asiste a Irífle con sumo respeto y se preocupa por el tratamiento que debe darle de acuerdo con su «valor» y su «traje» (v. 295). La propia cautiva insiste en que «siendo una esclava humilde» se la trata como «huésped» (vv. 1456-1457). Leonido hace lo propio con Toante, a quien considera más que «esclavo», «amigo» (v. 845). Ambos líderes fenicios, además, recuerdan al bando vencedor que su intención no ha sido bélica, sino hallar un nuevo lugar para establecerse después de la destrucción de su patria. Así se lo declara Deidamia a Irífle: «Nunca quise / la guerra» (vv. 1490-1491). Leonido también manifiesta su voluntad pacífica a Toante: «porque no acaso estos lazos / usara solo contigo, / sino con todos, en fe / de que nuestro ánimo fue / más ser huésped que enemigo» (vv. 810-817).

Pese al trato cortés de los fenicios, con todo esclavo «no maltratado y bien seguro» (v. 2612), los cautivos persas protagonizan un «callado motín» en el desenlace de la segunda jornada por el que asesinan a sus dueños mientras duermen con el objeto de recuperar su libertad. Se produce así una inversión del poder de un modo violento y alevoso que supone la transmutación de los representantes de la autoridad en Tiro. En la tercera jornada se reproducen situaciones paralelísticamente inversas a las ocurridas durante el mandato de los fenicios que subrayan el cambio de papeles en la comedia. Frente a los versos 1459-1465, en los que Irífle muestra su falsa adulación a Deidamia («y nunca más bien hallada / que aqueste rato que estoy / puesta, señora, a tus plantas. / Y, así, viendo desde el muro / que en estos jardines andas, / a ellos bajé, solo a fin / de saber si algo me mandas»), Deidamia, ahora prisionera de Irífle, imita su gesto:

<sup>264</sup> *Comedias, I*, p. 1046.

<sup>265</sup> *Comedias, III*, p. 718.

<sup>266</sup> Calderón, *Amado y aborrecido*, vv. 541-544.



DEIDAMIA  
 Llegando a ver  
 desde esa torre que andabas,  
 señora, en este vergel,  
 por si tienes qué mandarme,  
 en busca tuya bajé,  
 ya que besar no merezca  
 tu mano, a estar a tus pies.  
 IRÍFILE  
 ¿Qué haces?  
 DEIDAMIA  
 Aprender de ti.  
 (vv. 2931-2938)

Los polos también se invierten en la relación de poder-sumisión entre Morlaco y Flora. Si bien en la segunda jornada el gracioso se quejaba ante Deidamia del trato que recibía de la villana, en la tercera es ella quien manifiesta a Irífile su malestar ante los golpes de Morlaco. Ambas escenas de carácter entremesil se solucionan con la condena del abuso de poder sobre el esclavo por parte de las dos gobernantes, que denuncian la violencia ejercida por la pareja de graciosos (vv. 1409-1414 y 2794-2797). De todos modos, adviértase que las persecuciones y apaleamientos como formas de violencia tienen una clara funcionalidad lúdica si son protagonizadas por las figuras del donaire, como es el caso<sup>267</sup>.

A partir del acto deshonesto cometido por los esclavos persas se deslizan reflexiones acerca del que Arellano considera uno de los motivos relacionados con el tema del poder y la autoridad más frecuentes en Calderón: «la libertad frente al sometimiento»<sup>268</sup>. Sin tratarse de un pasaje correlativo de gran elaboración retórica como los discursos de Segismundo en *La vida es sueño* o Climene<sup>269</sup>, Cenón elabora un extenso parlamento dirigido a Alejandro Magno en el que también considera la libertad un «natural derecho» (v. 2622). Como explica el general fenicio, la reducción a la esclavitud es justa cuando su causa originaria es la guerra: «habiendo por derecho de armas sido / del vencedor la vida del vencido, / la natural piedad hizo costumbre / que estén en cautiverio o servidumbre» (vv. 2599-2602). Acepta «Que el preso busque a riesgo del despecho / la libertad» (vv. 2621-2622). Sin embargo, desaprueba el modo en que los persas han obrado para alcanzarla:

mas no es derecho natural que sea  
 con tan torpe traición, tan vil, tan fea,  
 como romper con alevoso ultraje  
 la contratada ley del homenaje.  
 (vv. 2623-2626)

El incumplimiento de las obligaciones de vasallaje impuestas, sumado a la supuesta traición a la ley de lealtad que Toante debe a Leonido, son denunciados por la máxima autoridad de la comedia, Alejandro Magno, dispuesto a marchar contra Tiro para destruirla:

ALEJANDRO  
 No prosigas,  
 que, aunque el traidor tumulto  
 me mueve por lo extraño del insulto,  
 más por tener un hombre tan aleve  
 que da la muerte a quien la vida debe.

<sup>267</sup> Ver al respecto Arellano, 1999, p. 279.

<sup>268</sup> Arellano, 2008, p. 19.

<sup>269</sup> Ver Calderón, *La vida es sueño*, vv. 103-172 y *Comedias, IV*, pp. 1070-1072.

Corra la voz y marche,  
herido el bronce y castigado el parche  
(vv. 2681-2687)

La insurrección popular suscita asimismo un nuevo debate en torno al poder en Tiro y al modo de elección del nuevo gobernante. Los esclavos sublevados exigen que Tiro sea «reino aparte» (v. 2982) y proponen que la decisión de nombrar a su reinante recaiga sobre ellos mismos, tal y como había prometido Códroas, líder del motín:

quedaremos no tan solo  
libres, vengados y ricos,  
pero absolutos señores,  
eligiendo a nuestro arbitrio  
rey que nos gobierne, pues,  
siendo de nosotros mismos,  
es fuerza en paz y justicia  
mantenernos, advertido  
que podremos deponerlo,  
pues pudimos elegirlo  
(vv. 2056-2065)

Sin embargo, sus intereses entran en conflicto con los de Toante, que propone a Irífile como reina, y con los de la propia dama persa, ya que, en agradecimiento a su «buena» acción, quiere devolver el trono a Deidamia. Además de la tensión generada en la pareja ante sus dispares opiniones, ambos manifiestan su desaprobación con respecto a la participación popular en la elección de un nuevo rey debido al acto infame cometido. Mientras Toante se refiere a sus compatriotas persas como «bruto vulgo infiel» (v. 3303), Irífile utiliza el mismo vocablo en un discurso enunciado en aparte para criticar su falta de criterio: «(¡Oh, vulgo, espejo de tantas / lunas, cuantas al primer / viso su parecer miran / y adoran su parecer! / ¿Quién te podrá resistir?)» (vv. -3042-3046). Como señaló Rodríguez-Gallego, la connotación despectiva de la palabra «vulgo» es frecuente en el teatro aurisecular y en la obra calderoniana en particular<sup>270</sup>. Compárese, por ejemplo, con el discurso de David en *Cabellos*: «¡Cómo se ve en tus diversas / opiniones, vulgo, que eres / monstruo de muchas cabezas, / pues lo que ayer acusabas / contra Absalón, hoy apruebas!»<sup>271</sup> o con el de don Juan en *Astrólogo*: «Mas, con todo, por cerrar / la boca al vulgo cruel, / que de todo piensa mal / y de nada juzga bien»<sup>272</sup>.

Con este comentario, la dama persa y reina de Ceilán resume los juicios negativos sobre la intervención popular en los asuntos de gobierno emitidos, entre otros, por el pensador y diplomático Saavedra Fajardo en sus influyentes tratados políticos de la época. En sus *Empresas políticas* afirma que

El vulgo torpe y ciego no conoce la verdad si no topa con ella, porque forma ligeramente sus opiniones, sin que la razón prevenga los inconvenientes, esperando a tocar las cosas con las manos para desengañarse con el suceso, maestro de los ignorantes. Y así, quien quisiere apartar al vulgo de sus opiniones con argumentos perderá el tiempo y el trabajo<sup>273</sup>.

<sup>270</sup> Rodríguez-Gallego, 2011b, p. 218, nota a los vv. 334-336.

<sup>271</sup> Calderón, *Los cabellos de Absalón*, vv. 2161-2165.

<sup>272</sup> Calderón, *El astrólogo fingido*, vv. 333-336.

<sup>273</sup> *Empresas políticas*, XLVI, p. 554. En *Política y razón de Estado* también reflexiona en la misma línea sobre la participación popular: «el gobierno de muchos, que es el popular, falta la prudencia, la experiencia, el secreto y el

Ante la falta de acuerdo entre los persas, Códroas propone que Apolo sea el juez, con lo que el primero en ver los rayos del sol al amanecer será elegido nuevo rey de Tiro. La confianza en el dios Apolo remite directamente a uno de los motivos emblemáticos del poder más característicos de la dramaturgia calderoniana: el sol. De acuerdo con Arellano, quien ha estudiado los aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón, «El motivo más tópico y a la vez más expresivo de la dignidad real, y elemento habitual en todos estos dramas, es el sol. Segismundo es sol de Polonia en *La vida es sueño* (j) , David es sol (muriente) y Absalón sol (naciente) en *Los cabellos de Absalón* etc»<sup>274</sup>. Toante, por su parte, es identificado con el sol en varios puntos de la comedia. Como expresa Irífile en referencia a su enamorado, «todo un sol me alumbra» (v. 337). Valbuena Briones también afirmó que «una de las ramificaciones de la palabra sol, como símbolo del poder, es la de compararla a la figura del rey»<sup>275</sup>. Así pues, no es casual el vínculo que Irífile establece entre Toante y el sol, «rey de los astros y la antorcha más brillante de los cielos, que nos alumbra, y vivifica» (*Aut.*).

Una vez que es elegido legítimamente por el mecanismo que entre todos han decidido, Toante es destituido de su cargo por su propio pueblo, que prefiere salvar las vidas de todos a la de su rey. El protagonista vuelve a ser despojado de su poder y es acusado de traición por Alejandro Magno, que lo condena a muerte. Pese a la deshonra pública, a su nueva caída en desgracia y a la falsa acusación, Toante no revela la verdad por la lealtad que debe a Leonido. Su extrema prueba de fidelidad será recompensada finalmente con la devolución del laurel al descubrirse el secreto:

ALEJANDRO

Dices bien: restituyendo  
el laurel a su cabeza  
y confirmándole yo  
rey de Tiro, dando fuerza  
al vaticinio de Apolo.  
(vv. 3901-3905)

Toante, sin embargo, cede el trono a su amada Irífile, tal y como había prometido a su dueño. Antigua soberana de Ceilán, recupera el mando al ser nombrada reina de Tiro. Pese a ser despojada de su autoridad al inicio de la comedia, Irífile muestra su capacidad de liderazgo político y su valentía al salir a luchar «en persona / a campaña», tal y como declara en los vv. 656-657. En este sentido, encaja con el prototipo de «mujer varonil» estudiado por McKendrick, concretamente en la subcategoría de *leader*: «The leader encroaches upon other categories of the *mujer varonil*, for she is sometimes *esquiva* and she is often by the nature of her position to be found in the forefront of battle. She might even be called a career woman»<sup>276</sup>. Su vestimenta y actitud concuerdan, además, con la «reina guerrera»<sup>277</sup>, de la que encontramos otros modelos en Calderón como Astrea, reina sabina en *Las armas de la hermosura* o Cristerna de *Afectos de odio y amor*, soberana de Suecia. Como mujer noble y ejemplar, es fiel a sus principios y tiene

---

orden, porque si bien en algunos se hallarán estas cualidades, no en los más; y como las consultas no se resuelven por calidad, sino por el exceso de los votos, pocas salen acertadas» (*Política y razón de Estado*, p. 129).

<sup>274</sup> Arellano, 2002, p. 24.

<sup>275</sup> Valbuena Briones, 1977, p. 668.

<sup>276</sup> McKendrick, 1974, p. 185.

<sup>277</sup> Ver al respecto Zúñiga Lacruz, II, 2015, pp. 670-679.

un gran sentido del honor, lo que la lleva incluso a enfrentarse al propio Toante<sup>278</sup>. Rechaza sin miramientos a Leonido y Cenón y solo ella consigue cambiar de parecer a Alejandro Magno al persuadirlo para descubrir la verdad. Asimismo, actúa movida siempre por la lealtad que debe a su señora. Como el protagonista masculino es modelo del gobernante ejemplar, razón por la que, como él, cede el laurel, en este caso a Deidamia.

Se demuestra así en el desenlace que ninguno de los dos se interesa por alcanzar el triunfo político ni por ejercer como soberano, ya que ambos renuncian al poder en favor del amor y la lealtad a sus dueños, los dos valores que triunfan en la comedia. Como señaló Enrique Rull, en Calderón «entre el poder y el amor, debe prevalecer este último, siguiendo siempre el lema virgiliano “Omnia vincit amor”»<sup>279</sup>.

Además de los modelos de conducta encarnados en las figuras de Toante e Irífile, a partir del personaje de Alejandro Magno, máximo representante del poder en la comedia, Calderón trata de transmitir un mensaje ejemplar vinculado con el arte del buen gobierno. El emperador macedonio, identificado a lo largo de la pieza con Carlos II, ejerce su soberanía de forma justa y magnánima al castigar la supuesta acción deshonesto que Toante ha cometido. También se muestra compasivo al perdonar a Tiro y, por último, logra reestablecer el orden al resolver el conflicto de forma pacífica entre persas y fenicios.

En suma, una comedia histórica como *Duelos de amor y lealtad* en el contexto sociopolítico en el que se estrenó está inevitablemente cargada de alusiones al buen ejercicio del poder y de consejos sobre los valores que deben prevalecer en la figura del soberano: justicia, compasión, magnanimidad, lealtad, superposición del deber a las pasiones personales, etc. Cabe pensar en la funcionalidad didáctico-moralizante de los dramas serios destinados a representarse en palacio, que sin duda sirvieron para orientar al inexperto monarca Carlos II ante la crítica situación social y económica que atravesaba la Corona en las últimas décadas del siglo.

---

<sup>278</sup> Advuértase el pasaje en el que la dama recuerda a su enamorado que «también hay duelo en las damas» (v. 2898). Ella, al igual que Toante, se siente en deuda con su dueña, Deidamia, a quien quiere nombrar reina de Tiro en agradecimiento por su generosa acción.

<sup>279</sup> Rull, 2017, p. 265.



## 4. ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y ARTICULACIÓN ESPACIO-TEMPORAL

### 4.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En las últimas décadas, el intento de segmentación de las obras dramáticas del Seiscientos en unidades estructurales ha suscitado cierta controversia entre los investigadores del teatro aurisecular<sup>280</sup>. Los distintos enfoques planteados se reducen a dos grandes propuestas de análisis, cuyos principales representantes son Ruano de la Haza y Marc Vitse<sup>281</sup>. Para el primero, el criterio delimitador es el «cuadro», que en su volumen sobre la escenificación de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII definió como

una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos [j] Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico<sup>282</sup>.

Para el crítico, por tanto, existen cinco elementos condicionantes para la demarcación de un cuadro: escenario vacío, mudanza del espacio, ruptura temporal, cambio escenográfico y variación estrófica. No obstante, la confluencia de todos ellos no siempre es necesaria a la hora de establecer el deslinde, siendo las coordenadas espacio-temporales las prioritarias en su propuesta y la métrica un elemento accesorio, que «generalmente» coincide con un vacío en el escenario.

Frente a la perspectiva escénica del método fijado por Ruano, Vitse, en su ya clásico trabajo sobre *El burlador de Sevilla* trató de invertir el orden valorativo de los cinco factores propuestos dando prioridad al componente métrico. De acuerdo con el hispanista francés, la variación estrófica «no es elemento solamente posible [j] sino condición necesaria» para la delimitación de unidades segmentales básicas, al que concede la categoría de «primer principio estructurante de las comedias áureas»<sup>283</sup>. En consecuencia, rechaza la noción de «cuadro» y acuña la de «macrosecuencia». Asimismo, señala la necesidad de jerarquizar las diferentes variaciones métricas, pues no todas tienen el mismo valor estructurante. Establece, así, una doble distinción: identifica, por una parte, formas métricas englobadas y formas métricas englobadoras, que le permiten, a su vez, delimitar macrosecuencias y microsecuencias:

Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto para la intercalación de una canción o de algún texto «citado», como para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática (por ejemplo la inclusión de un relato en romance en una escena con apertura y cierre en redondillas). Pero, por

<sup>280</sup> Para una perspectiva completa sobre el estado de la cuestión puede verse Antonucci, 2010 y Crivellari, 2013.

<sup>281</sup> Entre las numerosas aportaciones de ambos investigadores al campo pueden destacarse los siguientes trabajos: Ruano de la Haza, 1994 y 2000, así como Vitse, 1998, 2006, 2007, 2010 o 2013.

<sup>282</sup> Ruano de la Haza, 1994, p. 291.

<sup>283</sup> Vitse, 1998, p. 52.



otra parte —es la segunda distinción anunciada—, nadie confundirá esta función “tonal” con el papel estructurante de los cambios métricos, papel que desempeñan en un doble y jerarquizado nivel, el de las macrosecuencias y de las microsecuencias<sup>284</sup>.

Así pues, de acuerdo con Vitse, el factor métrico, al que da preeminencia, con la ayuda de los restantes criterios (geográfico, cronológico, escénico y escenográfico) es el que permite la clasificación de las «unidades métricas básicas de la construcción dramática», esto es, de las secuencias, que organiza en tres categorías: macrosecuencias monométricas, que no contienen microsecuencias internas; macrosecuencias polimétricas de fácil determinación, en las que se produce la conjunción de todos los criterios, mientras que otros cambios métricos internos indican sin dificultad la delimitación de las microsecuencias; macrosecuencias polimétricas de más compleja definición, en las que la ausencia de alguno de los criterios básicos hace más problemática la delimitación<sup>285</sup>.

Fausta Antonucci es otra de las investigadoras que en las últimas décadas ha mostrado un especial interés por el análisis estructural de las comedias del Siglo de Oro<sup>286</sup>. En sus primeros acercamientos continuó trabajando en la línea ya iniciada por Vitse a partir del análisis de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y de la comedia calderoniana *La dama duende*<sup>287</sup>. No obstante, como ella misma afirmó años después, «Mientras ensayaba en estas dos piezas las herramientas propuestas por Vitse, declaraba también el intento de conciliar la segmentación basada en la métrica con la segmentación basada en los momentos de tablado vacío acompañados por cambios espacio-temporales»<sup>288</sup>. En efecto, en un trabajo posterior sobre la segmentación de *Cada uno para sí*, si bien aplica la metodología de Vitse y reconoce la relevancia del criterio métrico, admite que «no siempre el análisis segmental basado en la métrica lleva a resultados unívocos»<sup>289</sup>. Es más, de acuerdo con la estudiosa, la actitud de Calderón en cuanto a la articulación de los cambios métricos con los cambios de espacio parece no cambiar a lo largo de su carrera artística. La coincidencia entre variación estrófica y modificación espacial alterna con momentos en los que los cambios de espacio no se subrayan con una alteración métrica<sup>290</sup>. Como se comprobará en las siguientes páginas, el análisis estructural de nuestra comedia incide, precisamente, en los problemas planteados por Antonucci, cuya postura puede resumirse con esta afirmación:

Si el objetivo de la segmentación de una pieza teatral es descubrir mejor cómo funciona, cómo se construye su significación, y cuál es esta significación [j] ; si el objetivo, pues, de la segmentación es un objetivo al mismo tiempo epistemológico y hermenéutico, no puede desecharse en el análisis ninguno de los factores estructurales que componen las piezas áureas: el factor métrico no puede supeditarse al factor escénico-espacial, pero tampoco puede obliterarse o supeditarse este último factor al métrico<sup>291</sup>.

La posición de Antonucci al respecto tal vez tiene su mayor reflejo en la base de datos *Calderón Digital*, proyecto dedicado a la dramaturgia calderoniana que coordina en la

---

<sup>284</sup> Vitse, 1998, p. 50.

<sup>285</sup> Vitse, 1998, p. 59.

<sup>286</sup> Entre sus múltiples trabajos pueden verse Antonucci, 2000a y 2000b, 2006b, 2007a, 2007b, 2010, 2018 y 2019.

<sup>287</sup> Antonucci, 2000a y 2000b.

<sup>288</sup> Antonucci, 2010, p. 78.

<sup>289</sup> Antonucci, 2006b, p. 2.

<sup>290</sup> Antonucci, 2006b, p. 8.

<sup>291</sup> Antonucci, 2010, p. 92. Pueden consultarse otros estudios que recogen las reflexiones de Antonucci en Güell, 2004 o Gavela, 2010.

actualidad<sup>292</sup>. Las fichas que ofrecen la sinopsis de las comedias disponibles —aproximadamente, unas setenta hasta la fecha— permiten observar tanto las articulaciones métricas como las espacio-temporales y los momentos de tablado vacío, y su fricción o confluencia en cada caso, sin la necesidad de decantarse por uno de los dos sistemas. Considera la autora un tanto «bizantinas» las discusiones sobre si debe primar el criterio métrico o el espacio-temporal, de manera que lo que verdaderamente interesa es la forma en la que el dramaturgo articula las secuencias sin desechar ninguno de los factores que condicionan la estructura de las comedias.

Bajo la dirección de Antonucci y en consonancia con sus planteamientos interpretativos, en 2013 Daniele Crivellari consiguió aunar y sintetizar las distintas aplicaciones hermenéuticas propuestas a partir del análisis de las marcas autoriales de segmentación en cuarenta y un textos autógrafos de Lope de Vega. El investigador italiano reconoce que si bien

no necesariamente «all metric changes are of structural importance», por otro lado tampoco los cambios de lugar, los cortes temporales o las rayas de los autógrafos serán siempre primordiales en la demarcación de un nuevo cuadro: es preciso por tanto acudir a la interacción entre todos los elementos, evaluando en cada caso cómo Lope los emplea en el ámbito cerrado de la pieza y sin establecer jerarquías<sup>293</sup>.

De esta manera, aunque el factor métrico es «indudablemente un recurso que contribuye en algunas ocasiones a la organización estructural de la comedia»<sup>294</sup>, la división «no debe apoyarse en un solo elemento preponderante»<sup>295</sup>. Aboga, pues, por un equilibrio entre todos los factores, a los que se añade el de acción dramática, puesto que sigue «la lógica estructural de las comedias»<sup>296</sup>. Desde su perspectiva, los aspectos espaciales, escénicos, escenográficos y cronológicos deben ser complementarios y no estar subordinados al componente métrico.

El enfoque de Crivellari, basado, por tanto, en la «interacción hermenéutica entre criterios», es el que mejor encaja con la segmentación de *Duelos de amor y lealtad*. Como se comprobará, en la propuesta que se presenta a continuación y en el cuadro ilustrativo complementario existen importantes discordancias entre los cambios espacio-temporales y las variaciones estróficas en nuestra comedia, de modo que las metodologías de Ruano de la Haza y de Vitse plantean problemas de aplicación. En consecuencia, no es posible otra perspectiva de análisis que la instaurada por Crivellari, puesto que ahonda de un modo más equilibrado en la articulación de la pieza.

## 4.2. PROPUESTA DE SEGMENTACIÓN

### 4.2.1. Jornada primera

La primera jornada presenta una estructura bipartita organizada en dos cuadros claramente diferenciados, que se distinguen por el vacío que queda en el escenario y por una ruptura espacial, posiblemente acompañada en este caso de una variación escenográfica, además de por una alteración en el molde métrico. Se cumplen así cuatro de los cinco criterios —excepto el de salto temporal— que de acuerdo con Ruano de la Haza y Vitse, aunque en un orden de

---

<sup>292</sup> [www.calderondigital.unibo.it](http://www.calderondigital.unibo.it)

<sup>293</sup> Crivellari, 2013, p. 82.

<sup>294</sup> Crivellari, 2013, p. 80.

<sup>295</sup> Crivellari, 2013, p. 174.

<sup>296</sup> Crivellari, 2013, p. 13.

relevancia distinto, permiten identificar un cuadro, según el primero, o una macrosecuencia, si seguimos la terminología del segundo<sup>297</sup>. No obstante, la segmentación en microsecuencias plantea ciertos problemas, derivados fundamentalmente de la simplificación métrica hacia la que se dirigió Calderón en sus comedias más tardías, como la que nos ocupa. Como se comprueba en el apartado dedicado a la sinopsis métrica, apenas existe variedad estrófica en *Duelos*, ocupando el romance hasta el 77% de los versos, si tenemos en cuenta sus variantes de romancillo y endecha, reservadas en su práctica totalidad a breves pasajes cantados que no tienen autonomía suficiente como para ser considerados microsecuencias *per se*.

Así pues, el primer cuadro I-1, que ocupa los versos 1-532, no presenta ningún cambio métrico, ya que se trata de un fragmento en romance *e-a* en el que se intercalan cuatro versos (vv. 526-527 y 531-532) en romancillo a modo de estribillo englobados en el metro predominante. Por consiguiente, la consideración del criterio métrico como «primer principio estructurante» de las comedias áureas, en opinión de Vitse, no resulta operativa para la segmentación estructural del acto.

La subdivisión en microsecuencias de los dos cuadros identificados en la primera jornada se ha practicado teniendo en cuenta el criterio de acción dramática añadido por Crivellari en su propuesta, quien afirma que la capacidad de hacer progresar la acción es el factor definitivo para establecer las relaciones entre secuencias<sup>298</sup>. La puntualización de Antonucci al respecto de las microsecuencias también resulta adecuada para nuestra argumentación:

podrá haber, y de hecho habrá sin duda, articulaciones menores, que no coinciden ni con los cambios de métrica ni con los cambios de lugar. Frente a esta insuficiencia del método, lo que propongo es volver a considerar con más benignidad y mejor criterio las articulaciones que proporcionan «escenas a la francesa» [ ] Con estas salvedades, creo que el momento en que sale al tablado un personaje importante en la intriga, modificando de algún modo la situación preexistente, constituye una de las articulaciones a tener en cuenta en un análisis estructural completo de la obra teatral<sup>299</sup>.

En definitiva, la «lógica dramática», o lo que es lo mismo, el desarrollo de la acción es, en última instancia, el elemento en el que nos apoyamos para la segmentación de la primera jornada. En ella se presenta a los protagonistas y se genera el desorden o ruptura de su *statu quo*, situación a partir de la que progresan las dos tramas principales de la comedia, que se construyen a partir de los ejes temáticos del amor/honor (conflicto amoroso-moral) y el poder (conflicto político).

El primer cuadro I-1, que hemos estructurado en tres microsecuencias, transcurre en un espacio exterior, lo que podría corresponderse con un campamento militar de la ciudad de Tiro, ocupada por el ejército fenicio. La microsecuencia inicial, I-1a (vv. 1-386), prefigura el eje amoroso, pues permite dibujar la red de relaciones afectivas entre los galanes y las damas de los dos bandos enfrentados. El comienzo *in medias res*, con la irrupción de voces desde dentro antes de la salida a escena de Irífile, contribuye al desorden y al caos que se genera desde el inicio de la comedia. Gracias a los gritos de los soldados podemos conocer la victoria de los fenicios sobre los persas en su intento por tomar Tiro. El general persa, Toante, cae del caballo y sus tropas huyen hacia los montes. Irífile, dama persa y reina de Ceilán, también ha salido a luchar por su patria y busca desesperadamente a Toante, su enamorado, a quien cree probablemente muerto en la batalla. En su búsqueda, Irífile se topa con los generales fenicios

<sup>297</sup> Ver Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294 y Vitse, 1998.

<sup>298</sup> Crivellari, 2013, p. 13.

<sup>299</sup> Antonucci, 2000a, p. 35.

de tierra y mar, Leonido y Cenón, que tratan de cortejarla con el objetivo de tomarla como esclava. Sin embargo, Deidamia, última integrante de la dinastía fenicia y nueva reinante de Tiro, entra en escena para resolver la riña entre los galanes y decide que Irífile quedará a su servicio como prisionera. Mediante sus apartes nos enteramos de que ama a Cenón y de que siente celos por el comportamiento que ha tenido con la dama del bando opuesto. A su vez, cuando Deidamia se marcha, Leonido detiene a una de sus damas acompañantes, Laura, a quien confía su deseo de pretender a Irífile.

En síntesis, en esta primera microsecuencia queda configurado el esquema argumental básico de cruces y enredos amorosos característico de la comedia aurisecular<sup>300</sup>: Irífile ama a Toante y Toante a Irífile, pero son varios los obstáculos que impiden la consecución de su amor a lo largo de la comedia (amor correspondido imposible). Por otra parte, Leonido y Cenón, rivales y representantes del bando contrario, también aman a Irífile, pero esta no corresponde su amor (situación de amor desacorde). La segunda dama protagonista o contradama, Deidamia, está enamorada de Cenón, y este, sin embargo, quiere a Irífile, con lo que la dama persa representa, también, un obstáculo para lograr su objetivo amoroso.

El discurso de Leonido, quien reflexiona sobre la fugacidad del amor y acerca de sus sentimientos por Irífile, se ve interrumpido por unas voces desde dentro. Se trata del lamento de Toante, a quien arrastran unos soldados, y de Cósdroas, que pide clemencia. La segunda microsecuencia identificada, I-1b (vv. 386-446), en la que continúa el romance en *e-a*, se inicia con la salida a las tablas de estos personajes, señalada en el texto mediante la acotación «*Sale Cósdroas vestido de cautivo y como arrojado cae a los pies de Leonido, y después cuatro soldados que llevan a Toante como desmayado*» (v. 386a). Los hechos sucedidos en esta secuencia sirven de arranque del conflicto moral en el que Toante se ve envuelto hasta el desenlace de la obra. Los soldados fenicios cumplen órdenes de Deidamia de arrojar al mar todos los cadáveres que han quedado en el campo de batalla, entre los que parece encontrarse Toante. No obstante, cuando están a punto de lanzarlo, Leonido interviene para suplicarles que se detengan, pues, aunque esté agonizando, todavía sigue vivo. Así, pese a quedar prisionero, le perdona la vida. Cósdroas se muestra agradecido y se presenta como el padre de Toante, a quien encubre bajo la identidad de Estratón. Como mecanismo generador del enredo, el ocultamiento de su verdadera identidad permite que nadie sepa que el prisionero de guerra al que Leonido ha salvado la vida es el general persa. El perdón de Leonido condicionará la actuación del protagonista en el transcurso de la comedia. Se sentirá en deuda con su principal rival amoroso y se verá sumido en el dilema moral que vertebrará la obra y que le da título: debe anteponer la lealtad hacia su amo al amor de Irífile.

Cósdroas se lleva a Toante, y Leonido también se marcha del tablado, mientras los soldados que lo habían traído continúan en el escenario, al que se suma Morlaco, el gracioso. Su presencia marca el inicio de la tercera microsecuencia de este primer acto, I-1c (vv. 447-532), en la que se presenta al personaje generador de los momentos de comicidad de la pieza. Además de rebajar la tensión dramática, la figura del donaire «se perfila sobre parámetros funcionales predeterminados como réplica negativa de las acciones heroicas»<sup>301</sup>. En efecto, los siguientes versos son una parodia de la secuencia anteriormente examinada. Los soldados descubren a Morlaco echando en el suelo. Al creerlo muerto, lo cogen de brazos y piernas para arrojarlo al

---

<sup>300</sup> Dámaso Alonso sintetiza así el esquema argumental de la comedia, que aplica especialmente a la de capa y espada: «Un galán ama a una dama; otro galán (contragalán) ama a la misma dama; otra dama (contradama) ama al primer galán. Un tercer galán puede estar enamorado de la contradama (o de la dama), y una tercera dama, del contragalán (o del galán) [ ]». Este esquema en cada comedia sufre ligeras modificaciones o irregularidades» (Alonso, 1970, p. 165).

<sup>301</sup> Romanos, 2015, p. 403.

mar como un cadáver más, pero él les explica que hizo «la mortecina» para tratar de escapar cuando anocheciese. Se inicia entonces un conflicto entre los cuatro soldados, que discuten por quién de ellos fue el primero en verlo y se lo disputan entre burlas y palos. Entre las quejas de Morlaco por los golpes que recibe se intercalan dos versos, «Sea norabuena, / norabuena sea» en romancillo, cantados desde dentro por la música, que se repiten en dos ocasiones (vv. 526-527 y 531-532). Pese al cambio métrico, los consideramos englobados en el romance, ya que se encuentran integrados en el propio discurso del gracioso y no tienen autonomía. Con ellos se cierra esta secuencia de tono entremesil, que, tras un escenario vacío, sirve de enlace con el siguiente cuadro.

El segundo cuadro I-2 (vv. 533-1215) comporta un cambio de lugar, ya que Morlaco y los soldados abandonan las tablas y los personajes que salen a escena se encuentran ahora en los jardines que rodean el palacio de Deidamia: «*Llévanle, y salen las damas que pudieren, cantando y bailando, con guirnaldas de flores y, detrás, Deidamia, Irífile y Flora*» (v. 532a). Nuevamente, debido a la escasa variabilidad estrófica que presenta el cuadro, nos hemos encontrado con dificultades a la hora de aceptar el criterio métrico como instrumento decisivo para establecer las tres microsecuencias en las que lo hemos estructurado.

En este segundo cuadro conocemos el destino de los protagonistas, Irífile y Toante, y las consecuencias de la ruptura de su *statu quo*, provocada por la victoria de los fenicios. En la primera microsecuencia, I-2a (vv. 533-779), sabemos cuál es la situación de Irífile, que se encuentra bajo el mando de Deidamia; en la segunda, I-2b (vv. 780-1022), descubrimos el paradero de Toante, sometido a la autoridad de Leonido. Las dos secuencias representan momentos de distensión, en las que apenas progresa la acción y que preparan al espectador para el clímax final de la jornada, constituido por la tercera microsecuencia, I-2c (vv. 1023-1215), en la que se produce el ansiado reencuentro entre los enamorados.

La primera microsecuencia presenta a Deidamia y a sus damas acompañantes en los jardines de Tiro, a las que se les une Irífile. Frente al campo de batalla del primer cuadro, el jardín da paso a un espacio de recreación y entretenimiento, en el que celebran la victoria de los fenicios con una canción en romancillo (vv. 533-563) con el mismo estribillo que escuchaba Morlaco en la secuencia anterior: «Sea norabuena, / norabuena sea». Se observa, por tanto, la continuidad temporal entre los cuadros. Una vez que terminan el canto, Deidamia e Irífile continúan su diálogo en redondillas, con lo que el paréntesis musicado no constituye una microsecuencia en sí misma, sino que se encuentra englobada en la forma métrica englobadora, la redondilla. Como afirma Antonucci, las formas englobadas son «todas esas unidades métricas que, por su posición y extensión, carecen de autonomía»<sup>302</sup>. Añade la investigadora al respecto que

No es tanto la posición de la variación métrica (enmarcada o no) que determina su estatuto, cuanto su funcionalidad y/o su autonomía con respecto al desarrollo de la acción dramática. [...] Pero deberemos otorgar el mismo estatuto de forma englobada a cualquier texto cantado, aunque no se encuentre en posición intercalada<sup>303</sup>.

El ambiente bucólico-festivo se ve interrumpido por la relación autobiográfica de Irífile. Deidamia quiere saber quién es, así que narra su historia hasta la llegada a las costas de Tiro, su lucha en la batalla y su encuentro con los galanes. Ante su dolor al pronunciar el nombre de Toante, cae desmayada y las damas se la llevan. A continuación, llega Cenón y Deidamia le recrimina su intento de favorecer a Irífile, recordándole las palabras que anteriormente

<sup>302</sup> Antonucci, 2000a, p. 26, n. 8.

<sup>303</sup> Antonucci, 2000a, p. 26.



pronunció para cortejarla y promete que se vengará de él. Introduce así el motor a partir del que progresa la acción de la segunda jornada, como se analizará más adelante. Leonido también sale a escena una vez que la dama se ha marchado y le pregunta a Cenón por el enfado de Deidamia.

Como se ha apuntado, en esta primera microsecuencia no existe progresión en el desarrollo de la acción. Además del intermedio lírico, tanto el monólogo de Irífle (vv. 609-690) como la conversación entre Deidamia y Cenón (vv. 701-766) son recordatorios de los acontecimientos que han sucedido previamente y remarcan las relaciones amorosas entre los personajes.

Algo similar sucede en la segunda microsecuencia que hemos establecido, I-2b (vv. 780-1022). Pese a que no se abandona la redondilla, entendemos que en este punto la salida a escena de Toante y Códroas supone un cambio en la focalización de la acción, de modo que aplicamos la propuesta de Crivellari, quien afirma que el criterio de la acción dramática sigue «la lógica estructural de las comedias» y debe tenerse en cuenta a la hora de fijar microsecuencias<sup>304</sup>. Así, la atención vuelve a recaer sobre el protagonista masculino, Toante, que de la mano de Códroas se aproxima a Leonido para darle las gracias —«aún no bien convalecido»— por haberle salvado la vida. Leonido le relata un extenso monólogo digresivo en el que explica cómo el pueblo fenicio se vio obligado a abandonar su tierra natal hasta su recibimiento en Tiro. Su narración, que se inicia en el verso 858, implica un cambio de metro: la redondilla da paso al romance en *e-o*. Sin embargo, no podemos aislar su discurso y considerarlo una microsecuencia. Se trata, de nuevo, de una forma métrica integrada en el metro englobador, la redondilla. Su función encaja con la definición de las formas métricas englobadas que propone Antonucci: «todas esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia de diálogo), se presentan como momentos de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo porvenir»<sup>305</sup>. Por añadidura, el romance no culmina en el verso 991, cuando termina la pausa monologal de Leonido, sino que continúa hasta el final de la jornada. Por consiguiente, volvemos a constatar la insuficiencia del método propuesto por Vitse para la segmentación estructural de nuestra comedia.

El discurso del galán fenicio se ve interrumpido por los cantos de los esclavos persas desde dentro, que pronuncian el pareado de endecasílabos «¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo / que a la fortuna representa el tiempo!», que mantiene la rima del romance en *e-o*. Esta interpolación de un estribillo de endecasílabos o de heptasílabo y endecasílabo resulta frecuente en un metro como el del romance en el teatro aurisecular<sup>306</sup>. Leonido, al oír a los esclavos, que con sus azadas construyen el muro, decide marcharse para ayudar a Deidamia en la supervisión de la obra. Toante se queda solo en el escenario, momento en el que da comienzo la última microsecuencia identificada I-2c (vv. 1023-1215).

En la tercera microsecuencia se produce el encuentro entre los amantes para el que se prepara al espectador desde el inicio de la jornada, que tiene lugar en el jardín, espacio propicio para la reflexión y para la correspondencia amorosa<sup>307</sup>. Toante pasea pensativo, lamentándose de su destino aciago y se pregunta qué será de Irífle. Aunque no exista una indicación explícita en el texto, en el que solo se señala que la dama sale a escena, entendemos que la secuencia exige un escenario partido. Debemos suponer que Toante se encuentra en un extremo del escenario y que Irífle sale a las tablas por el otro. Se inicia entonces un pasaje correlativo en el que el galán y la dama, sin que exista contacto dialogal ni físico entre ellos, intercalan en sendos

---

<sup>304</sup> Crivellari, 2013, p. 13.

<sup>305</sup> Antonucci, 2000a, p. 26, n. 8.

<sup>306</sup> Ver al respecto Baehr, 1970, p. 215 y el apartado sobre la sinopsis métrica de la comedia.

<sup>307</sup> Sobre la polivalencia del jardín como espacio dramático pueden verse, entre otros, Lara Garrido, 1983 y 2000; Zugasti, 2002 o Lobato, 2007b.



apartes sus dudas y pensamientos sobre el paradero del otro hasta que «*Vuelven y vense*», como indica la acotación. Ambos manifiestan su sorpresa y alivio al conocer que están vivos, y relatan lo que les ha sucedido. Irífile se lamenta al conocer que Toante ha quedado prisionero «de un fenicio caballero» (v. 1127), y él hace lo propio cuando Irífile le hace saber que ahora es esclava de Deidamia. Como escuchan la voz de la dama fenicia aproximándose, se despiden, no sin antes pronunciar el pareado de endecasílabos, que resume su deshecha fortuna: «¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo / que a la fortuna representa el tiempo!».

En conclusión, esta primera jornada supone la ruptura del orden de las cosas en Tiro. La victoria de los fenicios sobre los persas conlleva la separación de los protagonistas. A su vez, ambos quedan prisioneros, de Deidamia y de Leonido respectivamente, lo que complica y obstaculiza más si cabe la consecución de su amor.

Conviene precisar que apenas existen cambios espaciales ni escenográficos en la primera jornada. A través de las didascalias implícitas, entendemos que los dos cuadros se desarrollan en un espacio exterior, siendo el primero un campo militar y el segundo los jardines que rodean la construcción de la muralla de Tiro<sup>308</sup>. Asimismo, existe una marcada continuidad temporal entre las secuencias. De hecho, entre el primer y el segundo cuadro no existe una ruptura temporal, sino que se detecta una progresión entre las dos secciones. Por consiguiente, si bien no hemos localizado referencias temporales específicas, se deduce que toda la jornada transcurre en varias horas de un mismo día, puesto que, a excepción del inicio del segundo cuadro, se observa un continuo de personajes que salen a las tablas de manera sucesiva. La continuidad temporal y el estatismo no resultan extraños en una primera jornada, en la se presenta a los personajes y se sientan las bases del conflicto que lleva a la ruptura del orden establecido. Por ello, parece lógico que carezca del dinamismo y de la agilidad características del nudo o de los sucesos que precipitan el desenlace, que se corresponden con las jornadas segunda y tercera.

#### 4.2.2. Jornada segunda

La segunda jornada también puede dividirse en dos cuadros II-1 y II-2 marcados por un escenario vacío y un cambio espacial. A su vez, cada cuadro está organizado en tres microsecuencias, que nuevamente hemos establecido siguiendo las matizaciones de Crivellari a las propuestas de Ruano de la Haza y Vitse. El análisis de la segunda jornada corrobora lo expuesto en el examen de la primera con respecto al criterio métrico. La apenas perceptible variabilidad estrófica demuestra que la segmentación «no debe apoyarse en un solo elemento preponderante»<sup>309</sup>, como el factor métrico que propone el hispanista francés. Por otra parte, la metodología fundamentada en la organización de cuadros a través de los tablados vacíos también plantea problemas en esta segunda jornada. Por consiguiente, la perspectiva adecuada para su segmentación es, sin duda, la interacción hermenéutica entre criterios.

Si la estructura de la primera jornada presentaba la ruptura del *statu quo*, es decir, el desorden del que parte toda comedia, la segunda introduce las trazas que obstaculizan la resolución del conflicto. El primer cuadro II-1 (vv. 1216-1871) gira en torno al eje amoroso, centrado en el plan que arguye Deidamia para alejar a Irífile de Cenón y lograr así su objetivo

<sup>308</sup> En nuestra edición, que toma como texto base VT, las acotaciones son escuetas y parcas en detalles. Se limitan a indicar la salida y entrada de los personajes, algunos de sus gestos o movimientos deducibles por el contexto y la mínima utilería necesaria para los actores, pero no existe ninguna indicación directa acerca del decorado o del aspecto que debe tener el escenario. Ver al respecto el apartado dedicado al texto de las acotaciones de VT.

<sup>309</sup> Crivellari, 2013, p. 12.

amoroso. El segundo II-2 (vv. 1872-2569) vuelve a poner el foco en la trama política. Otra traza, en este caso ideada por Cósdroas, logra la sublevación de los esclavos persas para invertir el poder en Tiro, circunstancia que desata un dilema moral para Toante.

El primer cuadro se desarrolla, al igual que el segundo de la primera jornada, en los jardines de la ciudad, de modo que no existe un cambio espacial entre los actos. El jardín sirve en este cuadro de «lugar de confidencias» y de «ámbito privilegiado para la discreción», connotaciones habituales que adquiere este espacio preferente en las comedias auriseculares<sup>310</sup>. Pese a la continuidad espacial, hay indicios en el discurso de los personajes que nos permiten suponer un salto temporal indeterminado de una jornada a otra. Ha tenido que transcurrir el tiempo suficiente como para que los fenicios establezcan su dominio sobre Tiro, así como para que los persas se adapten a la nueva situación. Este lapso temporal se ve reforzado por el inicio del cuadro *in medias res*.

La primera microsecuencia II-1a (vv. 1216-1563), en romance *a-a*, presenta a Deidamia y a Laura en escena. La intervención inicial de la dama fenicia, «Esto ha de ser» (v. 1216), supone una declaración de intenciones en un tiempo omitido, que el receptor descubre a medida que avanza su conversación. Deidamia confiesa a Laura su malestar al recordar el comportamiento de Cenón con Irífile y le declara su intención de urdir una venganza con el propósito de que él vea a Irífile en brazos de otro hombre. Para ello, precisa ejecutar una «hidalga acción» y una «villana», que quiere que ella realice. Su intento por explicar el plan que ha trazado se ve interrumpido hasta en tres ocasiones, interrupciones que tienen una clara función dilatadora y que juegan con las expectativas del auditorio. En la primera, Cósdroas irrumpe en las tablas para pedir a Deidamia que conceda a los esclavos «este día de asueto» (v. 1324). Con el pretexto de que desean realizar un ritual en honor a la diosa Diana, desea reunir a todos los persas en una casa de la ciudad para tramar una venganza contra sus amos fenicios. Cuando Deidamia recupera el discurso, entran en escena Morlaco, el gracioso, y Flora, la mujer de su amo. Protagonizan una breve pausa cómica en la que la villana persigue al gracioso con un garrote en la mano y él se queja del trato que recibe cada día desde que está a su servicio. Deidamia los despacha rápidamente y pide a Flora que no vuelva a tratarlo de ese modo. La tercera interrupción supone la salida a escena de Irífile. Como Deidamia no puede prolongar más la espera, cuenta parte de su plan («la hidalga acción») a Laura delante de la propia Irífile, a quien le manifiesta su intención de firmar la paz y de enviarla de nuevo a Ceilán por la noche oculta en un convoy.

La continuidad métrica del romance en *a-a* no impide la delimitación de una segunda microsecuencia, II-1b (vv. 1564-1783), marcada por la marcha de Deidamia y Laura y por la salida de Toante, que vuelve a reencontrarse con Irífile. La protagonista desea relatarle la noticia esperanzadora de que podrá ser libre de nuevo, pero teme que los descubran hablando, así que ambos deciden urdir una estratagema para que ella le transmita el mensaje de manera cifrada. Irífile pasea de un lado a otro del escenario simulando que coge flores en el jardín mientras él se sitúa en medio con el objeto de abrir una zanja para la construcción de una fuente. Así, cada vez que pasa por delante de él, pronuncia un solo verso y Toante junta finalmente las palabras «destroncadas» de la dama para interpretar el mensaje. Las dificultades comunicativas entre los amantes se hacen todavía más evidentes con la salida al paño de Cenón y Leonido. Situados en sendos extremos del escenario, ocultos entre unos arbustos según se deduce de las marcas espaciales de sus discursos, obstaculizan la transmisión de la noticia e intentan cortejar de nuevo a Irífile. Pese a la compleja situación de la dama, que debe aceptar las lisonjas de los galanes sin que Toante descubra su presencia, consigue su objetivo y se marcha.

---

<sup>310</sup> Ver Lobato, 2007b, p. 211.

En la secuencia se observan, una vez más, las potencialidades del jardín, que se convierte en el «espacio para el fingimiento» idóneo, en el que los enamorados pueden revelar sus confidencias. Asimismo, el escondite simultáneo de los galanes confiere una dimensión lúdica a la secuencia, en la que los arbustos, en este caso recreados posiblemente a partir de algún elemento escenográfico, subrayan la amplitud de posibilidades del jardín como espacio escénico<sup>311</sup>.

Después de desentrañar las palabras de Irífile, Toante se cruza con Leonido y ambos escuchan las voces de los cautivos persas, que entonan un canto en alabanza a la diosa Diana hasta en dos ocasiones. Toante le explica que finalmente Deidamia les ha permitido realizar el sacrificio y Leonido acepta que se marche con el resto de los persas, «que se van juntando todos» (v. 1774) para el ritual. Para la canción se emplea el romancillo, aunque presenta pequeñas irregularidades, y es entonada desde dentro por la música<sup>312</sup>. Entendemos, una vez más, que se trata de un intermedio lírico que, por su escasa extensión, —siete versos— debe considerarse una forma métrica englobada.

En la tercera microsecuencia, II-1c (vv. 1784-1871), en la que continúa el romance en *a-a*, Leonido se queda solo en escena y sale Laura, que lleva en su busca «todo el día» (v. 1801) para contarle la traza ideada por Deidamia. Adviértase que la frase de Laura nos indica que la conversación entre las damas ha tenido lugar el mismo día en un momento anterior, con lo que existe una clara continuidad temporal entre las secuencias de la jornada. Como Laura había prometido ayudar a Leonido en su intento por cortejar a Irífile, le dice que él dé la orden de detener el convoy en el que viajará la dama para raptarla y, en última instancia, así podrá casarse con ella. Su relato implica el paso del romance a la redondilla, cambio estrófico que tampoco en este caso indica el inicio de una nueva microsecuencia, sino que señala un monólogo integrado en el diálogo entre los personajes. De todos modos, la redondilla no se circunscribe a la relación de Laura, puesto que se mantiene hasta bien entrado el segundo cuadro. Por consiguiente, se observa la invalidez del criterio métrico para nuestro análisis. Leonido acepta la propuesta de Laura y se marcha para prevenir el convoy, a la vez que escucha otra vez los cantos desde dentro de los esclavos persas: «Hacia aquí el tumulto viene / de los esclavos» (vv. 1864-1865), con lo que da fin el primer cuadro.

El paso del primer al segundo cuadro, II-2 (vv. 1872-2569), está marcado por un escenario vacío. Leonido abandona el tablado y salen los cautivos persas, Códroas, Toante y Morlaco. El espacio exterior es sustituido por el interior de una de las casas de la ciudad, de manera que posiblemente el cambio espacial iría acompañado de un cambio escenográfico, aunque no exista una acotación que lo indique explícitamente. En cualquier caso, gracias a las didascalías implícitas, esto es, a las marcas espaciales que están incluidas en los propios parlamentos de los personajes, sabemos que se encuentran en una de las viviendas de la ciudad:

---

<sup>311</sup> Lobato, 2007b, p. 212. Orozco Díaz subraya la importancia que adquiere la escena del jardín en el teatro calderoniano: «Y aquí no es solo —y ya sería bastante— la simple complacencia del ambiente, esto es, lo puramente o plástico, sino también su intervención o influencia en el desarrollo de la acción. El ruido del agua y del viento, los macizos de laurel o de jazmines, las sombras de los árboles, las fuentes, las estatuas, las flores, todo interviene y se convierte ya en recurso dramático, ya en personaje al que se dirige la palabra como confidente o testigo» (1947, p. 163). Entre las funciones simbólicas del jardín, Lobato identifica el empleo del tópico del elogio imposible de la dama: «el jardín se presta, sin duda, con mucha más adecuación que otros espacios a presentar los términos reales de la metáfora con la belleza física y moral de la mujer» (2007b, p. 207). Precisamente, Cenón y Leonido se sirven de las flores del jardín, en concreto de la maravilla y de la siempreviva, para elogiar la belleza de Irífile.

<sup>312</sup> Sobre las particularidades métricas de la canción puede verse el apartado dedicado a la sinopsis métrica.

|          |   |
|----------|---|
| CÓSDROAS | ¿Está cerrada la puerta?  |
| UNO      | Las guardas que se quedaron<br>por de fuera la cerraron.  |
| CÓSDROAS | Pues, para que no esté abierta,<br>sin el nuestro, a su albedrío,<br>id, cerradla por de dentro.<br>(vv. 1882-1887) |

Pese al cambio de lugar en el curso de la acción dramática, no existe una alteración del metro empleado, sino que se mantiene la redondilla iniciada en el discurso de Laura del cuadro anterior. Además, observamos una continuidad temporal con los hechos sucedidos en el primer cuadro. Recordemos que Cósdroas pide a Deidamia al comienzo de la jornada que les conceda «*este día* de asueto» (v. 1324) para hacer un sacrificio a Diana; Toante, al escuchar las voces desde dentro de los esclavos persas ve que «se van juntando todos» (v. 1774), por lo que decide seguirlos, al igual que Leonido, quien los ve aproximarse. Vemos, por tanto, una sucesión de los acontecimientos, que tienen lugar el mismo día, sin que exista un salto temporal entre el primer y el segundo cuadro.

A pesar de la continuidad temporal y métrica, consideramos que al criterio escénico debe sumarse el de la acción, que en este caso resulta decisivo para la delimitación de un nuevo cuadro. Con la salida a escena de los esclavos junto a los personajes masculinos persas se produce un cambio en la focalización de la acción, puesto que la atención vuelve a recaer sobre la segunda trama que vertebra la comedia. Frente al plan urdido por Deidamia, en torno al que gira la acción del primer cuadro, el segundo se centra en otro plan de venganza, con un objetivo muy alejado del amoroso, ideado por Cósdroas, líder de los persas.

La primera microsecuencia II-2a (vv. 1872-2162) da comienzo con la repetición de los siete versos cantados en romancillo que entonan todos los personajes acompañados por la música, integrados en la redondilla, que continúa siendo el metro englobador. Después de preguntarse cuál ha sido el motivo por el que Cósdroas los ha reunido y asegurarse de que nadie los oye, el anciano persa pronuncia un extenso monólogo en romance *i-o* de casi doscientos versos (vv. 1895-2079). En su discurso los alienta a la lucha y les propone que terminen con su esclavitud matando cada uno a su dueño mientras duerme. De este modo, recuperarán la libertad y podrán elegir ellos mismos al rey que los gobierne. Cabe precisar que, una vez más, al producirse un cambio métrico de este tipo, es decir, cuando un personaje realiza una pausa digresiva o monologal, el nuevo metro que se introduce no se reserva para su discurso, sino que se reutiliza en el diálogo subsiguiente. En efecto, en este caso, el romance con rima *i-o* se mantiene hasta el final de la jornada, lo que confirma, una vez más, la inoperatividad del criterio métrico para la secuenciación de nuestra comedia. Los esclavos persas aceptan la propuesta de Cósdroas y acuerdan llevar a cabo su propósito «esta misma noche» (v. 2130), «y la hora, cuando en filo / de su mitad la divida / la luna en dos equilibrios» (vv. 2131-2133). Antes de salir de la vivienda, entonan hasta en dos ocasiones la canción en alabanza de Diana (vv. 2146-2152 y vv. 2157-2162) para disimular ante los guardas fenicios.

En la segunda microsecuencia II-2b (vv. 2163-2291), mientras los esclavos se dirigen hacia sus respectivas casas, Toante detiene a Cósdroas para explicarle el conflicto interno en el que se ve envuelto si ejecuta el plan pactado. Para el anciano, Toante debe anteponer el interés común a su situación particular, mientras que Toante siente que debe cumplir con su deber de no quitarle la vida a su dueño, puesto que le ha salvado la vida. La discusión se produce de camino a la vivienda de Leonido, en la que se hospeda Toante, con lo que la secuencia se desarrolla en plena calle. Calderón se sirve aquí de la denominada técnica del «espacio itinerante», que Rubiera definió como el «espacio dinámico de transición entre dos espacios



TOANTE

*Entra por una puerta y sale por otra.*



para que nadie entre. Se sitúa, por tanto, al paño y, de inmediato, sale Toante a escena<sup>316</sup>. Se produce entonces un nuevo reencuentro entre los amantes a los ojos de Anteo, que supone el clímax de la segunda jornada. Por fin, Irífle descubre que Leonido es el dueño de Toante, y él que quien le ha perdonado la vida ama a su enamorada. Se plantea entonces el verdadero conflicto interno del protagonista y sus dudas ante la prueba moral a la que se enfrenta: por un lado, movido por los celos, desea matar a Leonido: «¿Será de mi fama digno / decir que dejé a mi dama / a otro amante, consentidos / mis celos? Eso no» (vv. 2363-2365); por otro, Leonido no sabe que lo ha ofendido, y su honor y nobleza no le permiten matar a la persona que le ha salvado la vida.

Se precipitan así los hechos que provocan el desenlace de la jornada: Anteo descubre la verdad y amenaza con revelar la identidad de Toante, pero este le clava una espada y lo mata. Leonido vuelve a escena y pide explicaciones de lo sucedido a Toante, quien finge que el soldado trató de excederse con la dama y por ello se vio obligado a matarlo. Al instante, las voces de los esclavos persas y de Cósdroas interrumpen su conversación. Han ejecutado el plan, lo que nos indica que ya ha pasado la medianoche, y dan golpes a la puerta desde dentro porque quieren comprobar que Toante ha acabado con la vida de Leonido. Ante la rápida decisión que debe tomar, Toante opta por revelar su verdadera identidad al galán fenicio y lo protege cerrándolo con llave en otra estancia para que nadie lo descubra<sup>317</sup>. A continuación, los cautivos salen a escena —entran en la casa— y Toante les hace creer que el cuerpo de Anteo, muerto a los pies del lecho, es el de Leonido<sup>318</sup>. Cuando los esclavos se marchan, Toante vuelve a abrir la puerta y sale Leonido, quien le agradece el gesto y subraya su lealtad.

De este modo, da fin una última microsecuencia frenética, en la que el protagonista se ve obligado a tomar una decisión apresurada que condiciona el devenir de los acontecimientos. Asimismo, la sublevación de los esclavos persas conlleva una nueva ruptura del orden establecido en Tiro, que invierte la situación de los personajes en la tercera jornada. Cabe señalar que el espacio reducido, la falta de luz y la concentración de sucesos favorecen la confusión y la complejidad escénica de la secuencia.

En suma, frente al estatismo de la primera jornada, en la que predomina el carácter expositivo y estático (monólogos digresivos, relaciones autobiográficas), la segunda constituye el nudo de la trama, por lo que existe una progresión de la acción mediante las trazas que ejecutan los personajes. La variedad de espacios es mucho mayor: jardín, vivienda de la ciudad, calle y estancia de la casa de Leonido, lo que contribuye al dinamismo de la jornada. En lo que respecta al lapso temporal en el que se desarrollan los acontecimientos, podemos afirmar que los hechos suceden en el espacio de un día. No existen saltos temporales, y el final de la jornada, con el rapto de Irífle y la insurrección de los esclavos, culmina con la llegada de la medianoche.

---

<sup>316</sup> «La sala es el único espacio que se ve en escena, mientras dure el cuadro allí ambientado; los espacios contiguos sólo existen gracias a alusiones verbales y, por sinécdoque, gracias a las puertas al fondo del tablado, por las que entran y salen los personajes, quedando a veces visibles al paño, cuando se esconden pero quieren escuchar lo que pasa en la sala que han sido obligados a abandonar» (Antonucci, 2002, p. 60).

<sup>317</sup> Leonido decide ir a por sus armas a otra estancia, por lo que la acotación indica «Éntrase» (v. 2466a). En ese momento, Toante coge una llave y lo encierra, de manera que el protagonista se queda solo en escena.

<sup>318</sup> En el momento en el que Toante le clava la espada a Anteo su cuerpo «cae medio dentro del vestuario» (v. 2382a), tal y como se especifica en la acotación, de manera que, al apenas estar visible en el escenario, los personajes no reconocen al hombre que yace en el suelo.

### 4.2.3. Jornada tercera

La tercera jornada presenta mayor complejidad estructural que las dos primeras y su intento de segmentación incide en algunos de los problemas ya examinados. Hemos delimitado hasta cuatro cuadros, marcados en todos los casos por un escenario vacío, un cambio de lugar y una variación métrica. A su vez, los hemos dividido en un número irregular de microsecuencias, que en la mayoría de los casos no van acompañadas de un cambio estrófico.

La sucesión de acontecimientos que precipita el final de la segunda jornada marca el comienzo de la tercera, en la que se presenta un nuevo orden de las cosas tras la insurrección de los esclavos persas. Esta inversión del poder en Tiro condiciona el desarrollo de la acción y motiva a los personajes a la invención de nuevas trazas para conseguir sus objetivos.

El primer cuadro III-1 (vv. 2570-2706) supone la aparición de un nuevo actante, Alejandro Magno, responsable de la resolución final del conflicto entre persas y fenicios. A su vez, implica una ruptura del lugar en el que hasta entonces transcurre la acción. Cenón ha abandonado las costas de Tiro y navegado hasta dar con Alejandro<sup>319</sup>. En el verso 1956 de la segunda jornada se alude a que el emperador macedonio, en su campaña contra Ciro, ya ha entrado con su ejército en Persia, por lo que debe entenderse que la secuencia, de ambientación marina, se desarrollaría en el puerto de alguna población cercana a Tiro.

El general fenicio se presenta como «náufrago peregrino» ante el emperador y en un extenso monólogo en silvas, con breves interrupciones de Alejandro, le relata la traición de los esclavos persas y le suplica su ayuda para reestablecer el dominio fenicio sobre la ciudad. Alejandro accede a su petición y promete que marchará a Tiro. Conviene precisar que, en su relato, Cenón emplea el demostrativo «aquella» para referirse a la noche en la que los cautivos cometieron el acto de venganza, por lo que entendemos que existe cierta distancia temporal entre el día en el que se desarrolla la segunda jornada y el inicio de la última.

La conversación, de casi doscientos versos, presenta una clara unidad argumental, además de una continuidad espacial, temporal y métrica. Por ello, no resulta adecuado subdividir el cuadro en microsecuencias. Más bien, en este caso nos encontramos ante lo que Vitse denomina una macrosecuencia monométrica<sup>320</sup>.

El galán y el emperador macedonio, acompañado de sus tropas, abandonan la escena, y la acotación señala la aparición de Flora y Morlaco, la pareja de graciosos. El tablado, por tanto, queda momentáneamente vacío y la acción se traslada de nuevo a los exteriores de Tiro. Asimismo, las silvas dan paso a las redondillas, con lo que el escenario vacío y el cambio de lugar van acompañados de un cambio métrico. Así pues, se nos presenta un nuevo cuadro III-2 (vv. 2707-3167), que hemos segmentado en tres microsecuencias. En él se plantea un nuevo conflicto centrado en la elección del nuevo gobernante de Tiro, que se ha generado a partir del triunfo de la insurrección persa.

La primera microsecuencia, III-2a (vv. 2707-2833), representa un paréntesis cómico que refleja la inversión de poderes en Tiro. Como en la microsecuencia con la que se iniciaba la segunda jornada (II-1a), se muestra una persecución de los graciosos, pero invertida, puesto que ahora es Flora quien huye de Morlaco y se queja por los duros trabajos que debe realizar a su servicio. En este caso, es Irífle (y no Deidamia) quien resuelve la riña.

Después de esta secuencia «geminada pero invertida», que, de acuerdo con Melchora Romanos «opera como una pausa de distensión entre la violencia desatada y la resolución de la

<sup>319</sup> En medio del desorden provocado por la insurrección de los esclavos al final de la segunda jornada se escuchan voces desde dentro, entre ellas, la de Cenón, que parece haber sobrevivido a la matanza y decide huir: «Leva / la áncora, / despliega el lino / y huyamos, pues vemos que es / toda la ciudad prodigios» (vv. 2554-2557).

<sup>320</sup> Vitse, 1998, p. 59.

lucha en Tiro»<sup>321</sup>, se inicia la segunda microsecuencia, III-2b (vv. 2834-2930). Aunque se mantiene el metro, la salida de Toante a escena supone el inicio de una tensa conversación entre los amantes que conlleva un cambio en el tono de la secuencia anterior. Toante, ante la recuperación de la libertad de los persas, desea designar a Irífile nueva reina de Tiro, pero ella se niega porque se siente en deuda con Deidamia. La dama fenicia sale al paño y escucha la conversación entre los amantes, de modo que se entera de que la intención de Irífile es hacerla reina de Tiro o, en última instancia, de Ceilán.

La tercera microsecuencia delimitada, III-2c (vv. 2931-3167), que coincide con la marcha de Toante y con la salida de Deidamia, conlleva un cambio estrófico, pues se abandona la redondilla de la microsecuencia anterior, que da paso al romance en *e*. En ella, Irífile manifiesta a Deidamia su intención de nombrarla reina, cuando se ven interrumpidas por Toante, que sale riñendo con algunos soldados persas, Cósdroas y Morlaco. Vuelve a plantearse una discusión sobre quién debe ejercer el poder en Tiro y las distintas partes manifiestan su opinión: Toante quiere que sea Irífile; Irífile, por su parte, desea devolver el trono a Deidamia, pero los soldados se niegan a la imposición de un nuevo monarca, ya que en su momento acordaron que la elección sería colectiva. Cósdroas, como anciano persa, pone solución al enfrentamiento, y propone que sea Apolo, su «tutelar patrón», quien decida. En primer lugar, sugiere que todos los hombres persas se dirijan al templo de Apolo para hacerle sacrificios y que, a continuación, vayan a la falda del monte, en donde deben velar la noche invocando al sol. Así, el primero en ver sus rayos al amanecer será elegido nuevo rey de Tiro. Los soldados aceptan su propuesta y marchan hacia el templo entonando un canto en alabanza a Apolo con el que da fin la secuencia. Para la canción, que pronuncian dos veces (vv. 3160-3167), se emplea un nuevo metro: el cuarteto-lira, que mantiene la rima del romance en *e*. Se trata, por tanto, de una forma métrica englobada.

El tercer cuadro de la jornada, III-3 (vv. 3168-3361), se inicia con la siguiente acotación: «*Repiten todos la música y vanse. Córrese una cortina y se ve a Leonido sentado junto a un bufete*» (v. 3167a). El escenario se queda momentáneamente vacío, al tiempo que se produce un cambio espacial y escenográfico, puesto que un elemento del mobiliario como el bufete nos señala el paso de los jardines exteriores de la ciudad al interior de la casa de Leonido<sup>322</sup>. Asimismo, el romance en *e* se abandona y se recupera la redondilla, de modo que también se produce un cambio métrico. Observamos, sin embargo, una continuidad temporal con respecto a lo acontecido en la microsecuencia anterior, pues Leonido escucha desde dentro, a lo lejos, los cantos de los soldados persas que se dirigen al templo (vv. 3258-3261).

En este cuadro tampoco resulta operativa una división en microsecuencias, con lo que estamos, de nuevo, ante lo que Vitse denomina una macrosecuencia monométrica. En ella, Toante llega al cuarto de Leonido con «*luz y una cestilla en las manos*» (v.3187a) para darle la cena, indicio de que nos encontramos en las últimas horas del día. El galán fenicio pregunta a Toante por las voces que ha oído y él le explica la decisión que han tomado para elegir al nuevo reinante de Tiro. Leonido propone a Toante una estratagema para ser el primero en ver la salida del sol, pero no lo ayuda desinteresadamente. Si lo logra, deberá ceder el trono a Irífile, ya que confía en que, de este modo, él podrá casarse con ella. En consecuencia, vuelve a subrayarse la actitud estoica de Toante, que debe mantener su fidelidad a Leonido pese a ver a su rival amoroso con pretensiones de tomar la mano de la mujer a la que él ama.

---

<sup>321</sup> Romanos, 2015, p. 405.

<sup>322</sup> Como señala Ruano de la Haza, «El descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del fondo bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iban a presenciar tenía lugar en una habitación interior» (Ruano de la Haza, 1996, p. 308).

Después de despedirse, la acotación señala el inicio de un nuevo cuadro: «*Vanse, y salen los hombres y mujeres que puedan, y canta la música*» (v. 3361a). El escenario queda vacío de nuevo y de la estancia interior nos trasladamos a la falda del monte en el que los persas entonan cantos a Apolo a la espera de la salida del sol. Además, debemos suponer un pequeño lapso temporal entre el cuadro anterior, que se desarrolla por la noche, y el inicio de este, puesto que se aproxima el amanecer.

La primera microsecuencia, III-4a (vv. 3362-3538) se abre con la canción en cuarteto-lira entonada por todos (vv. 3362-3365). Le sigue una quintilla enunciada por Códroas, de la que se sirve para pedirles que «Cese ya la aclamación / tantas veces repetida, / pues se acerca la ocasión / de que aplaudáis la venida / del sol con nueva canción» (vv. 3366-3370). A continuación, vuelve la música y realizan un nuevo canto en alabanza a Apolo en romance endecha con rima en -i, metro que se mantiene hasta el final de la microsecuencia. En este sentido, la microsecuencia es polimétrica, pero debemos considerar metros englobados el cuarteto-lira y la quintilla, ya que por su escasa extensión carecen de autonomía.

En tanto que los persas esperan la salida del sol, Toante toma el consejo de Leonido y se sitúa en el sentido opuesto, mirando a occidente, así que, tal y como había planeado, es el primero en ver el sol y lo proclaman nuevo rey.

La segunda microsecuencia, III-4b (vv. 3539-3727) supone la aparición de Alejandro Magno, que con sus tropas ha llegado a Tiro. El emperador interrumpe el momento celebrativo y precipita el desenlace de la comedia. Se escuchan sus voces desde dentro: «¡Arma, arma! ¡A tierra, a tierra! / ¡A sangre y fuego publicad la guerra!» (vv. 3539-3540), un pareado de heptasílabo y endecasílabo cuya rima enlaza con el romance en *e-a*, metro en el que se desarrolla la microsecuencia. Ante la llegada de Alejandro, Toante arenga a los soldados a luchar e Irífle, que sale a escena, decide ir tras él. Deidamia, por su parte, les pide a sus damas acompañantes que no se vayan, porque quiere enmendar su error al haber pretendido engañar a Irífle. Sale Alejandro Magno y Deidamia se arrodilla ante él junto a las damas para suplicarle el perdón de Tiro. Con sus lágrimas, logran la compasión del emperador<sup>323</sup>, pero a cambio exige que Toante sea ajusticiado por haber dado muerte a Leonido.

La tercera y última microsecuencia en la que hemos subdividido el cuadro final, III-4c (vv. 3728-3974), que continúa en romance *e-a*, supone la resolución definitiva del conflicto. Se inicia con la salida a escena de Códroas, Irífle y los demás soldados, que traen preso a Toante. Todos prefieren el indulto a la ciudad a la vida de su nuevo rey, así que están dispuestos a darle muerte. Sin embargo, Irífle pide que se suspenda la justicia y solicita al emperador que la acompañe para demostrarle que su ejecución es injusta. La acotación señala «*Vanse, llevando a Toante*», así que todos los personajes abandonan la escena. No obstante, desde dentro, Alejandro continúa su conversación con Irífle. Le pregunta que adónde la lleva y ella le explica que se aproximan a la vivienda de Leonido. El emperador ordena a los soldados que derriben la puerta y después de varios golpes desde dentro sale Leonido al tablado asustado por los ruidos y, seguidamente, los demás personajes que anteriormente se encontraban en escena.

Como ocurría en la secuencia II-2b (vv. 2163-2291), pese al vacío fugaz del tablado y al cambio escénico, no parece apropiado señalar aquí el inicio de un nuevo cuadro, que rompería «contra toda lógica dramática», en palabras de Vitse<sup>324</sup>, el desarrollo del desenlace. Existe una clara continuidad temporal y estrófica, así como una fuerte conexión argumental con los hechos acontecidos y una contigüidad espacial (del exterior al interior de la vivienda), por lo que no

<sup>323</sup> Deidamia pronuncia un pareado de endecasílabos que respeta la rima en *e-a* del romance y que repiten las damas: «*Deidamia. ¡Piedad, piedad, señor! En ti se vea / Todas. ¡Piedad, piedad, señor! En ti se vea / Deidamia. ¡cuán hija del valor es la clemencia. / Todas. ¡cuán hija del valor es la clemencia*» (vv. 3669-3672).

<sup>324</sup> Vitse, 1998, p. 54.



resulta oportuno segmentar la secuencia en este punto climático de la comedia. Entendemos, por tanto, que la conversación entre Irífile y Alejandro sirve de transición entre el espacio exterior y la casa de Leonido, en la que la acción llega a su desenlace.

Por fin, se destapa la verdad y los personajes descubren que Toante no traicionó a su señor, sino que lo mantuvo oculto para que nadie descubriese el secreto. Alejandro Magno se sorprende de su actitud honorable y por ello vuelve a nombrarlo rey de Tiro. Él, sin embargo, cede el trono a Irífile, tal y como había prometido a Leonido, y ella hace lo propio al entregárselo a Deidamia.

La obra culmina con el tradicional anuncio de las bodas entre las distintas parejas de enamorados. Como no existe correspondencia posible entre el pentágono amoroso planteado al comienzo de la obra (Toante-Irífile-Leonido-Cenón-Deidamia), solo los protagonistas, Toante e Irífile, ven su amor recompensado. Deidamia, por su parte, rechaza a Cenón por su deslealtad y debe conformarse con Leonido, quien tampoco consigue su objetivo amoroso. En definitiva, Alejandro Magno, como agente restaurador del caos, devuelve la paz a Tiro y Toante sale victorioso del amor y de la lealtad, que ha sabido armonizar gracias a su comportamiento ejemplar.

El intento de segmentación de la tercera jornada pone de manifiesto su complejidad estructural. La variedad estrófica (silva, redondilla, cuarteto-lira, romance, romance endecha, quintilla) es significativamente mayor que la de las dos restantes jornadas. De todas formas, en la práctica totalidad de los casos el criterio métrico no ayuda a la división estructural de la jornada. Asimismo, el método practicado por Ruano de la Haza tampoco resulta válido, ya que no siempre que el escenario queda vacío se inicia un nuevo cuadro, como se ha comprobado. El elevado número de cambios de lugar y el movimiento constante de los personajes, que transitan de un espacio abierto a uno cerrado, o de uno interior a otro exterior, favorece la aceleración en el desarrollo de la acción. En efecto, la tercera jornada presenta una importante condensación de acontecimientos que suceden en un lapso temporal muy reducido. A partir de las marcas diseminadas en el texto podemos conjeturar que transcurre en el intervalo de un día y parte del siguiente. En ese breve espacio de tiempo los persas discuten sobre el gobierno de Tiro, proponen un método para la elección del nuevo rey, pasan la noche en vela esperando la salida del sol y al amanecer escogen a Toante. Pero antes de que termine el día siguiente, lo destituyen de su cargo y se rebelan contra él. El propio personaje se sirve de una metáfora muy oportuna para subrayar su rápida caída: «¿A qué amaneciste, sol, / si fue para que anochezcas / antes de la edad de un día? (vv. 3733-3735)».

En este sentido, conviene señalar la acusada concentración temporal de la jornada (un día y poco más del siguiente), en consonancia con la primera (parte de un día) y la segunda (un día). Antonucci, al examinar las comedias incluidas en la base de datos *Calderón Digital*, observa precisamente «que aun cuando el deslinde del acto coincide con un importante intervalo cronológico, la acción de cada jornada suele ocupar en todo caso poco más o menos que un día»<sup>325</sup>. Lo mismo sucede en nuestra comedia, en la que el lapso temporal entre las jornadas es impreciso, pero la acción de cada acto tiende a la unidad de tiempo. Probablemente, esta concentración encaja con el planteamiento de Arellano para las comedias de capa y espada: «persigue [j] un efecto [j] contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio»<sup>326</sup>. Los constantes vaivenes de fortuna y el abanico de situaciones a las que se enfrenta el protagonista (derrota, esclavitud, libertad, elección como nuevo rey, destitución y condena a muerte, recuperación de su libertad) en un intervalo tan breve de tiempo concuerdan,

---

<sup>325</sup> Antonucci, 2019, p. 328.

<sup>326</sup> Arellano, 1988, p. 45.



efectivamente, con el interés del dramaturgo por despertar en el espectador una variedad de emociones, desde la admiración y la sorpresa al sobrecogimiento.

Por otra parte, como en toda comedia, en la última jornada se produce una resolución feliz del conflicto, que en este caso se ve materializada gracias a la llegada de Alejandro Magno. Con su actuación, cumple el rol de *deus ex machina* y permite reestablecer el orden de las cosas en Tiro.

A continuación, se presenta un cuadro en el que se esquematiza nuestra propuesta de segmentación. Como se ha abordado a lo largo de estas páginas, el modelo que se ha seguido es el formulado por Crivellari, quien revisa los métodos de Ruano de la Haza y de Vitse y propone una segmentación en cuadros y microsecuencias fundamentada en la interacción hermenéutica entre todos los criterios propuestos.

| Acto-cuadro | Microsecuencia | Versificación  | Espacio   | Escenario vacío | Tiempo   |
|-------------|----------------|--|---|-----------------|--|
| I-1         | a              | Romance <i>e-a</i> (1-386)   | Exterior.<br>Campamento militar de Tiro (cf. vv. 35-38) |                 | Día  |
|             | b              | Romance <i>e-a</i> (386-446)   |   |                 |  |
|             | c              | Romance <i>e-a</i> (447-532) con romancillo <i>e-a</i> englobado (526-527 y 531-532)                 |   | v. 532          |  |
| I-2         | a              | Romancillo <i>e-a</i> englobado (533-563)<br>Redondilla (564-779) con romancillo englobado (596-601) | Jardín anexo al palacio de Deidamia (cf. v. 602)        |                 | Continuidad temporal.<br>Mismo día.<br>(cf. v. 606, «como antes dije») |

|      |   |   |   |         |   |
|------|---|---|---|---------|---|
|      | b | Redondilla<br>(780-856) con<br>romance <i>e-o</i><br>englobado<br>(857-1022)  |   |         |   |
|      | c | Romance <i>e-o</i><br>(1023-1215)   |   | v. 1215 |   |
| II-1 | a | Romance <i>a-a</i><br>(1216-1563)   | Jardín anexo<br>al palacio de<br>Deidamia<br>(cf. vv.<br>1442-1443) |         | Día<br>(cf. v. 1324)  |
|      | b | Romance <i>a-a</i><br>(1564-1783)<br>con romancillo<br>englobado<br>(1754-1759 y<br>1776-1783)                            |   |         |   |
|      | c | Romance <i>a-a</i><br>(1784-1805)<br>con redondilla<br>englobada<br>(1806-1871)   |   | v. 1871 | Momento<br>posterior del día<br>(cf. vv. 1800-<br>1801, «que<br>ando en tu<br>busca / todo el<br>día»)                                    |
| II-2 | a | Romancillo<br>englobado<br>(1872-1877)<br>Redondilla<br>(1878-1893)<br>con romance <i>i-o</i><br>englobado<br>(1894-2162) | Vivienda de<br>Tiro<br>(cf. vv.<br>1882-1887)                       |         | Continuidad<br>temporal.<br>Reunión de los<br>cautivos,<br>correspondencia<br>con II-1a, (v.<br>1324, «les des<br>este día de<br>asunto») |

|       |   |   |   |         |   |
|-------|---|---|---|---------|---|
|       | b | Romance <i>i-o</i><br>(2163-2291)<br>con romancillo<br>englobado<br>(2157-2162)           | Calle.<br>Tránsito<br>entre la<br>vivienda y la<br>casa de<br>Leonido |         |   |
|       | c | Romance <i>i-o</i><br>(2292-2569)   | Casa de<br>Leonido  | v. 2569 | Noche<br>(cf. vv. 2449-<br>2452). La<br>sublevación de<br>los esclavos se<br>produce a<br>medianoche (cf.<br>vv. 2130-2133) |
| III-1 |   | Silva<br>(2570-2706)  | Puerto<br>marítimo<br>próximo a<br>Tiro                               | v. 2706 | Día   |
| III-2 | a | Redondilla<br>(2707-2833)   | Exterior.<br>Jardines de<br>Tiro<br>(cf. v. 2933)                     |         | Día   |
|       | b | Redondilla<br>(2834-2930)   |   |         |   |
|       | c | Romance <i>e</i><br>(2931-3160)<br>con dos<br>cuartetos-lira<br>englobados<br>(3160-3167) |   | v. 3167 |   |

|       |   |   |   |         |  |
|-------|---|---|---|---------|--|
| III-3 |   | Redondilla<br>(3168-3361) y<br>cuartetos-lira<br>englobados<br>(3184-3187 y<br>3258-3261)                                 | Casa de<br>Leonido<br>(cf. vv.<br>3167a, 3188-<br>3192)                                       | v. 3261 | Continuidad<br>temporal.<br>Noche.<br>Toante le da la<br>cena a Leonido<br>(cf. vv. 3194-<br>3196) |
| III-4 | a | Cuarteto-lira<br>(3362-3365) y<br>quintilla<br>(3366-3370)<br>englobados en<br>romance<br>endecha <i>i</i><br>(3371-3538) | Exterior.<br>Falda del<br>monte<br>(cf. vv.<br>3466-3469)                                     |         | Transición de la<br>noche al<br>amanecer.<br>(cf. 3366-3370)                                       |
|       | b | Romance <i>e-a</i><br>(3539-3727)   |   |         | Día  |
|       | c | Romance <i>e-a</i><br>(3728-3974)   | Calle (cf. v.<br>3842-3848)<br>Interior de la<br>casa de<br>Leonido<br>(cf. vv.<br>3856-3857) |         |  |





## 5. FORTUNA ESCÉNICA DE *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD*

Como es sabido, las noticias acerca de la trayectoria escénica de las obras dramáticas del Siglo de Oro son parciales y, en muchos casos, apenas existe documentación sobre la puesta en escena de las múltiples comedias calderonianas que se llevaron a las tablas en el Seiscientos. Con todo, el elevado número de representaciones documentadas de *Duelos de amor y lealtad* desde finales del siglo XVII hasta los primeros años del XIX revela la amplia trayectoria escénica de la pieza calderoniana, que pareció gozar de cierto éxito tanto en el ámbito palaciego como entre el auditorio de los corrales madrileños y de otras ciudades periféricas.

Contamos con el registro de hasta siete representaciones en el siglo XVII, en su mayoría palaciegas, una cifra relativamente alta si tenemos en cuenta que fue una de las últimas producciones dramáticas de Calderón. De todas formas, el verdadero triunfo de la comedia en los escenarios se produjo en el siglo XVIII, en el que se representó en casi un medio centenar de ocasiones. Resulta especialmente significativo el montaje de *Duelos* en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del casamiento por poderes entre la infanta María Luisa de Borbón y Pedro Leopoldo de Austria en 1764, del que ha sobrevivido un valioso documento localizado en el Archivo de la Villa de Madrid. Por último, conviene subrayar que la comedia traspasó las fronteras de la escena peninsular para representarse en la Villa Imperial de Potosí en 1725, circunstancia que corrobora su estimación, también, fuera de la esfera cortesana madrileña en que nació. A partir del siglo XIX su presencia en la escena dramática desaparece por completo, convirtiéndose en una de las comedias calderonianas más olvidadas por directores y críticos teatrales.

### 5.1. REPRESENTACIONES EN EL SIGLO XVII

La documentación acerca de las representaciones de *Duelos* en el siglo XVII no aporta datos sobre las circunstancias del estreno de la comedia, pero al tratarse de una composición tardía, de entre finales de 1678 y 1679, fue escrita con toda probabilidad por encargo del monarca Carlos II para ser representada en un escenario palaciego con motivo de algún acontecimiento celebrativo relevante para la familia real<sup>327</sup>. Tal vez tuvo una buena acogida entre el público cortesano, puesto que en las últimas décadas del Seiscientos se incorporó al repertorio habitual del teatro palaciego, con lo que sus majestades volvieron a ver escenificada la comedia en más de una ocasión.

La representación más temprana que consta entre la documentación de la vida escénica de la corte data del 25 de diciembre de 1680<sup>328</sup>. Se trata de la única puesta en escena registrada en vida de Calderón, ocasión en la que *Duelos* se representó particularmente ante los reyes en palacio por la compañía de Manuel Vallejo, uno de los autores de comedias más solicitados del momento. Su estrecha colaboración con nuestro dramaturgo se circunscribe a los años setenta

---

<sup>327</sup> Para más información, puede verse al respecto el apartado dedicado a la datación de la comedia.

<sup>328</sup> Todas las representaciones del siglo XVII (hasta el año 1708) las tomamos de Shergold y Varey, 1982 y de los datos extraídos de *DICAT*. La comedia no figura en la base de datos *CATCOM*.

y ochenta del siglo, en los que repuso un número nada desdeñable de comedias que habían sido estrenadas con anterioridad y que en algunos casos contaron con la participación del propio Calderón<sup>329</sup>. Destaca el montaje de *Ni Amor se libra de Amor* el 3 de diciembre de 1679 por el que don Pedro recibió 200 ducados «por la loa y por haber enmendado la comedia»<sup>330</sup>, así como el de *El Faetón*, el día 22, por el que percibió 3.300 reales «por haber compuesto la comedia y hecho la loa»<sup>331</sup>. También está atestiguada su implicación en los ensayos de la última pieza que compuso, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, representada en marzo de 1680 y nuevamente llevada a las tablas por la compañía de Vallejo. Por consiguiente, no resultaría extraño que el dramaturgo hubiese participado de algún modo u otro en esta puesta en escena de *Duelos*.

Unos años más tarde, en 1685, el conjunto cómico de Manuel de Mosquera hizo representaciones públicas de *Duelos* en el Coliseo del Buen Retiro del 26 al 28 de noviembre y del 30 de noviembre al 2 de diciembre, por las que se ordenó un pago de 1152 reales. Mosquera, actor conocido entre las principales compañías de Madrid desde 1664, tuvo la suya propia entre 1684 y 1689, convirtiéndose, junto a Vallejo y Escamilla, en uno de los autores con mayor presencia en la escena palaciega, especialmente en el Buen Retiro<sup>332</sup>. De hecho, volvió a representar *Duelos* en las mismas circunstancias el martes 30 de abril de 1686, función por la que fue recompensado con 531 reales.

En la década de los noventa todavía se escenificó en palacio en un par de ocasiones más. El 6 de enero de 1691 la compañía de Damián Polope actuó para sus majestades interpretando *Duelos de amor y lealtad*, sin especificarse el lugar, según consta en un certificado notarial fechado en Madrid el 6 de enero, recogido por Varey y Shergold<sup>333</sup>. Solo dos años más tarde, el 19 de noviembre de 1693, la misma compañía representó la comedia calderoniana de forma particular ante los reyes en el Alcázar de Madrid, ordenándose un pago de 240 reales.

La primera representación registrada fuera del ámbito palaciego es la que tuvo lugar en el corral de la Cruz, cuando la compañía de Cárdenas la llevó a escena entre el 23 de abril y el 1 de mayo de 1696. Asimismo, contamos con documentación sobre la escenificación de la obra en Valladolid el 3 de abril de 1698 y el 1 de mayo de ese mismo año por la compañía de Francisca Correa.

## 5.2. REPRESENTACIONES EN EL SIGLO XVIII

### 5.2.1. *Duelos* en los teatros comerciales dieciochescos

Durante el siglo XVIII, nuestra comedia continuó representándose con la periodicidad de las décadas finales del XVII, aunque, en contraste con la centuria anterior, en la mayor parte de los casos los montajes se llevaron a escena en teatros comerciales. La labor recopilatoria de Andioc y Coulon, sumada a los datos reunidos por Sergio Adillo en los últimos años<sup>334</sup>, certifica la reposición de la comedia al menos una treintena de ocasiones en los teatros del Príncipe y de la Cruz entre 1708 y 1798<sup>335</sup>. A continuación, se ofrece una lista completa de las

<sup>329</sup> Ver al respecto Lobato, 2001.

<sup>330</sup> Shergold y Varey, 1982, pp. 79 y 88.

<sup>331</sup> Shergold y Varey, 1982, p. 97.

<sup>332</sup> Greer, 1983, p. 269. Sobre la figura y actividad de Manuel de Mosquera ver *DICAT*.

<sup>333</sup> Varey y Shergold, 1989, p. 104.

<sup>334</sup> Ver Adillo, 2017. En su tesis doctoral y posterior libro recoge un catálogo de las representaciones del teatro de Calderón en España desde 1715 a 2015.

<sup>335</sup> Andioc y Coulon, 1996, II, p. 700.

representaciones documentadas, con datos precisos sobre la fecha, el lugar de representación y, en la mayor parte de los casos, la compañía que llevó la comedia a las tablas:

- 14 de noviembre de 1708, corral de la Cruz
- 28 de abril de 1710, corral del Príncipe
- 11 de abril de 1712, corral del Príncipe
- 27-29 de julio de 1714 y 14 de diciembre de 1714, corral del Príncipe, compañía de José Garcés.
- 17 de junio de 1715, corral de la Cruz, compañía de José de Prado
- 5-6 de octubre de 1716, corral de la Cruz, compañía de Juan Álvarez
- 11 de enero de 1717, corral del Príncipe, compañía de Juan Álvarez
- 5 de septiembre de 1719, corral del Príncipe, compañía de Sabina Pascual
- 3 de septiembre de 1720, corral de la Cruz, compañía de Juan Álvarez
- 5 de diciembre de 1721, corral del Príncipe, compañía de Juan Álvarez
- 2-3 de septiembre de 1723, corral de la Cruz, compañía de Ignacio Zerquera
- 7-8 de febrero de 1726, corral del Príncipe, compañía de Londoño
- 4-5 noviembre de 1727, corral del Príncipe, compañía de Antonio Vela
- 12-13 de octubre de 1729, corral del Príncipe, compañía de Juana de Orozco
- 19-20 de noviembre de 1731, corral de la Cruz, compañía de Juana de Orozco
- 23 de septiembre de 1733, corral de la Cruz, compañía de Juana de Orozco
- 19-23 de enero de 1747, corral del Príncipe, compañía de Manuel de San Miguel
- 21 de julio de 1748, corral del Príncipe, compañía de Manuel de San Miguel
- 3 de noviembre de 1751, corral del Príncipe, compañía de Manuel Guerrero
- 22 de noviembre de 1754, corral de la Cruz, compañía de María Hidalgo
- 6-14 de junio de 1767, corral del Príncipe, compañía de María Hidalgo
- 14-17 de diciembre de 1769, corral de la Cruz, compañía de María Hidalgo
- 30 de noviembre de 1770, corral del Príncipe, compañía de María Hidalgo
- 25-26 de octubre de 1771, corral del Príncipe, compañía de María Hidalgo
- 20-22 de noviembre de 1772, corral del Príncipe, compañía de Manuel Martínez
- 27-29 de octubre de 1774, corral de la Cruz, compañía de Manuel Martínez
- 1-4 de febrero de 1781, corral del Príncipe, compañía de Manuel Martínez
- 24-26 de enero de 1783, corral del Príncipe, compañía de Manuel Martínez
- 4-11 de noviembre de 1794, corral del Príncipe, compañía de Manuel Martínez
- 29 de enero al 4 de febrero de 1798, corral de la Cruz, compañía de Francisco Ramos

Frente a los siglos XIX y XX, en los que la pieza cayó en el completo olvido —la última puesta en escena registrada data de 1808<sup>336</sup>—, el volumen de representaciones documentadas en los teatros madrileños demuestra que la pieza gozó de una popularidad indudable en el siglo XVIII. Los números de *Duelos*, por sorprendente que pueda parecer *a priori*, no se alejan demasiado de los de las principales comedias que conforman el canon calderoniano actual<sup>337</sup>. Así, de acuerdo con la *Cartelera teatral madrileña*, las comedias que Mascarell denomina «Santísima Trinidad» calderoniana, esto es, *La vida es sueño*, *La dama duende* y *El alcalde de*

<sup>336</sup> Es la única representación de *Duelos* del siglo XIX de la que tenemos noticia, llevada a escena el 8 de mayo de 1808 en Sevilla. Ver Adillo, 2017, p. 232.

<sup>337</sup> Sobre las piezas calderonianas que conformaban el canon en el siglo XVII y en el siglo XX puede verse Mascarell, 2013.

*Zalamea*, se representaron 34, 54 y 39 veces respectivamente entre 1708 y 1808, frente a las 30 de *Duelos*<sup>338</sup>.

Como señala Adillo, durante el Setecientos triunfaban las comedias de capa y espada como *La dama duende*, *El galán fantasma*, *También hay duelo en las damas*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, etc., «que se montaban a menudo porque el costumbrismo nunca pasó de moda, además de por la sencillez de su puesta en escena, lo que las hacía ideales para inaugurar la temporada o para rellenar vacíos en la programación mientras se preparaban los estrenos»<sup>339</sup>. Según la recopilación de Andioc y Coulon, *El galán fantasma* solo se representó en el período señalado en 16 ocasiones, mientras que *También hay duelo* y *Casa con dos puertas* 43 y 35 veces, cifras más cercanas a las de *Duelos*<sup>340</sup>. Paul Merimée, décadas antes, también afirmaba que el tipo de comedias más vistas en los años 1708-1740 era, sobre todo, el de capa y espada. En la lista que ofrece considera que

*Mejor está que estaba* et *Para vencer amor querer vencerle* viennent au premier rang, suivis para *Los empeños de un acaso*, *Cada uno para sí* et *Dar tiempo al tiempo*, puis *Antes que todo es mi dama*, *No siempre lo peor es cierto* et *El secreto a voces*. En revanche, *Casa con dos puertas*..., *Mañanas de abril y mayo* apparaissent à peine<sup>341</sup>.

No obstante, algunos de los títulos que recoge no fueron repuestos en muchas más ocasiones que el nuestro en los teatros comerciales de Madrid. *Mejor está que estaba* y *Dar tiempo al tiempo*, por ejemplo, se representaron en 33 ocasiones, y *Antes que todo es mi dama* solo en 23<sup>342</sup>.

A la luz de los datos examinados, *Duelos* pareció funcionar en los teatros madrileños de la época, y no solo en los del centro de la actividad teatral, sino también en los de otras ciudades de la geografía española. Se conserva documentación de cuatro puestas en escena en Barcelona en la Casa de les Comèdies; la primera, a cargo de la compañía de Cristóbal Palomino, el 8 de junio de 1729; la segunda, en 1777, por la compañía de Josep Ràfols, de la que se conoce el elenco; la tercera, el 4 de diciembre de 1783, con registro igualmente de los actores que interpretaron la pieza<sup>343</sup>. Asimismo, Alfonso Par da noticia de una representación el 27 de marzo de 1785<sup>344</sup>. La comedia también se representó en Sevilla, el 25 y 26 de enero y el 2 de febrero de 1774 en el Teatro de San Eloy, y el 5 de mayo de 1808, única representación decimonónica de la que tenemos constancia<sup>345</sup>. En Valencia se escenificó el 23 de mayo de 1707 en la Casa de Comedias La Olivera, por la compañía de Manuela Liñán<sup>346</sup>. Además, Juliá Martínez documenta cuatro montajes de *Duelos* en el mismo teatro entre 1716 y 1744<sup>347</sup>. Valladolid también fue escenario de la representación de nuestra comedia, más concretamente su corral, en el que se repuso el 9 de julio de 1708. El título de *Duelos* aparece entre las veinte representaciones que la compañía de Agustín Pardo realizó durante el mes de julio en la ciudad, según consta en un documento fechado a 10 de agosto de 1708 en Valladolid<sup>348</sup>. Por último,

<sup>338</sup> Andioc y Coulon, 1996, II, pp. 876, 680 y 616.

<sup>339</sup> Adillo, 2017, p. 600.

<sup>340</sup> Andioc y Coulon, 1996, II, pp. 725, 854 y 651.

<sup>341</sup> Merimée, 1975, p. 133, n. 40.

<sup>342</sup> Andioc y Coulon, 1996, II, pp. 776, 682 y 626.

<sup>343</sup> Adillo, 2017, pp. 62, 161 y 182.

<sup>344</sup> Par, 1929, p. 502.

<sup>345</sup> Adillo, 2017, pp. 145 y 232.

<sup>346</sup> Zabala, 1966, p. 22.

<sup>347</sup> Juliá Martínez, 1933, p. 129.

<sup>348</sup> DICAT.



Miguel D'Ors, en su repaso por las representaciones dramáticas de la Pamplona del siglo XVIII identifica tres puestas en escena de *Duelos*: en 1737, por Benito Pereira; en 1750, por Pedro de Flores, y en 1784 por Pedro Fuentes<sup>349</sup>.

El triunfo de la comedia calderoniana en la escena del XVIII se explica principalmente por su aproximación a los gustos del auditorio del momento. Además de las comedias de capa y espada, en su análisis del catálogo de representaciones de Calderón en el Setecientos Sergio Adillo señala que comedias como *Las armas de la hermosura*, *La hija del aire I y II*, *Amar después de la muerte*, *La exaltación de la cruz*, *La gran Cenobia* o *Duelos de amor y lealtad*, todas ellas de ambientación histórica, «continuaban representándose por sus concomitancias con las comedias heroicas o militares, al igual que los dramas de honor conservaban un hueco en las carteleras gracias al gusto dieciochesco por la violencia y lo truculento»<sup>350</sup>.

René Andioc, en su examen sobre el teatro del Siglo de Oro en el nuevo contexto del XVIII comenta al respecto que

las pocas comedias áureas, esencialmente calderonianas, que producen todavía recaudaciones relativamente interesantes [...] tienden a ser cada vez más las que presentan características análogas a las de las comedias de teatro del XVIII, es decir, las que necesitan o pueden ocasionar una puesta en escena importante y variada y poseen protagonistas de alta esfera, con los consiguientes lances fuera de lo común en los que no suele intervenir un mero galán de comedia de capa y espada<sup>351</sup>.

Menciona el estudioso ejemplos como el de *La hija del aire* «de ambiente antiguo (Semíramis), con peripecias espectaculares, batallas al son de caja y clarín, reina destronada por el pueblo, evasiones, disfraces» o *Los cabellos de Absalón*, «conato de golpe de estado (“Al valle — al monte — a la espesura”)), apariciones de la pitonisa [...] varias muertes aparatosas [...] y por fin la inevitable batalla»<sup>352</sup>. Lo mismo podríamos decir de *Duelos*: ambientación antigua (conflicto entre persas y fenicios), batallas al son de caja y clarín, insurrección, venganza y desencadenamiento de varias muertes, fingimiento de la identidad del protagonista, etc. En opinión de Andioc,

la guerra [...] es buena fuente de ingresos. Es en el fondo, al igual que el duelo, la actividad «noble» por excelencia, en la que el individuo llega a superarse, a diferencia de la gente común. Basta, en efecto, con hojear un catálogo de la producción dramática de la época para darse cuenta de la superabundancia de obras cuyos héroes son príncipes españoles o extranjeros, cuyos títulos evocan el «triunfo», la «conquista», la «toma», el «sitio», y en las que por lo mismo se fingen batallas y otras proezas excepcionales. Allí se ve una verdadera galería de conquistadores o eminentes estadistas: Alejandro, Catalina II, Pedro el Grande [...] <sup>353</sup>.

En este sentido, *Duelos* encaja a la perfección con los gustos del auditorio del XVIII, que disfrutaba con obras de tramoya, espectaculares y heroicas muy similares a nuestra comedia. De hecho, la estima del público madrileño por nuestra obra queda demostrada con la existencia

---

<sup>349</sup> D'Ors, 1974, p. 293.

<sup>350</sup> Adillo, 2017, p. 600.

<sup>351</sup> Andioc, 1976, p. 123.

<sup>352</sup> Andioc, 1976, pp. 123-124.

<sup>353</sup> Andioc, 1976, p. 131.



de la pieza dramática *La mágica de Ceilán*, una comedia de magia dieciochesca de autor anónimo probablemente inspirada en *Duelos*<sup>354</sup>.

Tal vez por el carácter espectacular y por el despliegue de medios visuales y sonoros de los que se requería para su puesta en escena, el precio que se estipulaba para la entrada el día que se representaba *Duelos* era superior al habitual en algunas ocasiones. En cinco funciones de la comedia catalogadas por Sergio Adillo, junto a la información sobre la fecha, el lugar de representación y la compañía, se incluye la etiqueta «de subida», indicación que solamente comparte con cinco representaciones más, precisamente de dos comedias y dos autos calderonianos<sup>355</sup>. Como explica Andioc, «la contaduría de los teatros cobraba dos entradas distintas: una para las llamadas comedias diarias o sencillas, otra (la entrada alta) para las comedias de teatro, o sea aquellas en que se daba al decorado y a la maquinaria una importancia excepcional»<sup>356</sup>. Las comedias llamadas «de teatro» también solían recibir la denominación «de subida» en la prensa de la época, lo que precisamente señalaba que la comedia que se anunciaba iba a cobrarse a un precio superior:

normalmente ocurría en la puesta en escena de comedias de magia o heroicas, ya que debían invertir más fondos en vestuario, decoraciones y transformaciones [ ] Estas funciones [ ] eran las que más duraban en cartel, y para congraciarse con el pueblo, los empresarios solían rebajar el precio el último día<sup>357</sup>.

Por consiguiente, pese a que *Duelos* formaba parte del repertorio habitual de las compañías del momento, parece evidente que su ejecución precisaba de cierto esfuerzo técnico. Conviene señalar, además, que las cinco representaciones en las que se indica que la comedia es «de subida» se acumulan en el último tercio del siglo, en los años 1770, 1771, 1781, 1794 y 1798, lo que tampoco parece casual. Resulta pertinente recordar que más allá de su reposición en teatros comerciales, la comedia se llevó a escena para la celebración de un evento palaciego de gran trascendencia social y política en el Setecientos. Fue elegida para representarse ni más ni menos que en el Coliseo del Buen Retiro con motivo de los desposorios entre la infanta María Luisa y el Archiduque austríaco Pedro Leopoldo el 14 de febrero de 1764. Como se analizará a continuación, el artificio escénico y la maquinaria necesaria para llevar a cabo su puesta en escena fueron de gran envergadura, lo que tal vez motivó el incremento del precio de las representaciones que se hicieron en los teatros públicos madrileños los años posteriores.

Los cuatro montajes siguientes a la representación palaciega, los de 1767, 1769, 1770 y 1771, —dos de ellos, «de subida»— se realizaron a cargo de la compañía de María Hidalgo, que junto al conjunto cómico de María Ladvenant fue la responsable de la puesta en escena en el Buen Retiro, lo que parece constatar el éxito del festejo teatral. De hecho, en 1767 se mantuvo nueve días en cartel, entre el 6 y el 14 de junio, y se hizo «con entremés y sainetes nuevos»<sup>358</sup>.

---

<sup>354</sup> Existe un manuscrito de la comedia con letra del siglo XVIII en el fondo Édouard Favre (tomo 78) de la Biblioteca de Ginebra, que Morandi, 2019, bajo la dirección de Abraham Madroñal, edita en su tesis doctoral. Sobre los manuscritos desconocidos del fondo ver Checa y Madroñal, 2018. Se observan importantes concomitancias con la comedia calderoniana. La obra se desarrolla en Tiro, en plena lucha entre persas y fenicios, y los interlocutores son muy semejantes a los de *Duelos*: Croante/Toante; Eumarfile/Irifle; Ismenia; Livia/Libia; Cenón.

<sup>355</sup> Además de las cinco representaciones de *Duelos* a las que aludimos, presentan la indicación «de subida» la escenificación de *La desdicha de la voz* de mayo de 1770, de *Eco y Narciso* en enero de 1786, la puesta en escena del auto *La cura y la enfermedad*, representado del 24 de junio al 12 de julio de 1718 y del 16 de junio al 10 de julio de 1730, así como el montaje de *El cubo de la Almudena* en junio y julio de 1760.

<sup>356</sup> Andioc, 1976, p. 12.

<sup>357</sup> Romero Peña, 2006, p. 370.

<sup>358</sup> Adillo, 2017, p. 126.

Además, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, se conserva la partitura de la música, compuesta por Manuel Guerrero solo tres años antes para la representación de la comedia en el evento cortesano<sup>359</sup>.

Por último, cabe llamar la atención sobre la representación de 1794, reseñada por el *Diario de Madrid*<sup>360</sup>. *Duelos* se puso en escena en el corral del Príncipe entre el 4 y el 11 de noviembre con motivo del santo del monarca, Carlos IV. Fue «de subida», se representó «con tonadilla nueva» y había iluminación en todos los teatros para festejar el acontecimiento, como documenta Adillo<sup>361</sup>. Su elección en un día de cierta relevancia social vuelve a indicarnos que posiblemente fuese una obra apreciada entre el público madrileño y que tal vez se había revalorizado en las últimas décadas del siglo.

### **5.2.2. La representación de *Duelos de amor y lealtad* en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del casamiento por poderes entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria (1764)**

Además de las numerosas representaciones registradas a lo largo del siglo XVIII en los corrales madrileños y en otros teatros de la geografía española, *Duelos de amor y lealtad* se llevó a escena con motivo de la celebración del casamiento por poderes entre la infanta María Luisa de Borbón y el futuro emperador Leopoldo II el 14 de febrero de 1764. Esta fue la única ocasión en la que la comedia calderoniana se representó en un escenario palaciego y ante un auditorio tan selecto en el siglo XVIII, de acuerdo con la documentación conservada. Entre los numerosos actos organizados para el festejo del casamiento regio, se ordenó al Ayuntamiento de Madrid la planificación de dos fiestas de teatro en el Coliseo del Buen Retiro. En la primera noche se representó nuestra comedia y, al día siguiente, el 15 de febrero, el mismo grupo de comediantes ejecutó *El domine Lucas*, de José de Cañizares.

Es conveniente señalar que la ocasión, de gran significación para la villa de Madrid, conllevó la adaptación del texto calderoniano a unas circunstancias de representación muy particulares con el propósito de deleitar al distinguido auditorio regio. Como se comprobará en el «Estudio textual», se han conservado dos manuscritos de *Duelos* que fueron utilizados por el conjunto cómico responsable de llevar a escena la obra de Calderón, además de un impreso lujoso del festejo teatral al completo, en el que se incluye la loa y los dos sainetes que se representaron en los entre actos. Por añadidura, el Archivo de la Villa de Madrid custodia un valiosísimo documento bajo el título «Festejos por el casamiento de la Serenísima Sra. Infanta D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Luisa con el Sr. Archiduque, Gran Duque de Toscana»<sup>362</sup>. Se trata de un manuscrito de 391 páginas en el que se integran diversos papeles que contienen cartas, comunicaciones, actas de reunión, gastos, avisos, entre otros, relativos a las representaciones de *Duelos de amor y lealtad* y de *El domine Lucas*, con lo que aporta abundantes datos sobre las dos fiestas teatrales.

Gracias a la exclusiva información que ofrece este extenso testimonio, en el siguiente apartado se reconstruyen los cuatro meses previos al evento, desde las decisiones iniciales que

<sup>359</sup> La partitura, de acceso abierto, puede consultarse en la biblioteca digital Memoria de Madrid: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=128360>.

<sup>360</sup> Se da noticia de la representación de *Duelos* los días 5 (p. 1266), 9 (p. 1282) y 11 (p. 1287) de noviembre de 1794. En los tres casos se repite la misma información: «En el de la calle del Príncipe, por la compañía del sr. Manuel Martínez, se dará principio con una loa, y seguirá una comedia heroica titulada: *Duelos de amor y lealtad*; con sainete, y una tonadilla nueva, de teatro». Puede consultarse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

<sup>361</sup> Adillo, 2017, p. 209.

<sup>362</sup> Secretaría, 2-74-5.

llevaron a la elección de las comedias, pasando por los progresivos avances en la planificación del espectáculo, hasta la relación de gastos y pago a los participantes en el festejo meses después de su celebración. La documentación, de gran relevancia testimonial, ha sido decisiva para conocer los nombres de los responsables que contribuyeron a la ejecución de la fiesta teatral en la que se representó *Duelos de amor y lealtad* —loa, sainetes, música, saca de papeles, tramoyas, vestimenta— e importantes detalles sobre su puesta en escena. También resulta de interés para determinar el antecedente textual de los manuscritos manejados por los comediantes y el proceso de adaptación que sufrió el texto. No es habitual contar con una información tan detallada sobre los entresijos de la compleja puesta en marcha de un evento teatral de tal magnitud. Así pues, en las siguientes páginas se muestra la perfecta imbricación de *Duelos* en la escena palaciega dieciochesca que, a su vez, constituye un claro ejemplo de la pervivencia del teatro calderoniano un siglo después de su éxito en las tablas. La información que contiene el manuscrito localizado en el Archivo de la Villa se encuentra ordenada de forma cronológica en papeles fechados desde octubre de 1763 a mayo de 1764.

#### 5.2.2.1. Proceso de planificación y organización de los festejos: la documentación conservada en el Archivo de la Villa de Madrid

El matrimonio entre la infanta española y el príncipe Pedro Leopoldo de Austria supuso la primera unión dinástica entre los Borbones de España y los Habsburgo-Lorena después de multitud de conflictos diplomáticos derivados de la Guerra de Sucesión. El acuerdo matrimonial se produjo en octubre de 1763, tras numerosas audiencias, contactos informales y conversaciones entre el embajador español en Viena, el conde de Mahony, y la familia imperial y sus consejeros<sup>363</sup>.

Así, según informa la *Gaceta de Madrid*, el conde de Rosenberg, embajador de la casa real del cónyuge, fue recibido en audiencia por el rey el 8 de octubre, día en el que se hizo oficial el acuerdo matrimonial:

El día 8 de este mes tuvo una audiencia privada del rey nuestro señor el excelentísimo señor conde de Rosemberg, para tomar el carácter de embajador cerca de S. M., que han querido darle el emperador y emperatriz reina, sus amos, en señal de satisfacción por el ajuste de matrimonio que ha concluido entre el serenísimo señor archiduque Leopoldo, futuro príncipe heredero de Toscana, y la serenísima señora infanta Maria Luisa [ ]<sup>364</sup>.

Solo dos días después, el marqués de Montealegre, mayordomo mayor de su majestad, se puso en contacto con el corregidor de la villa, Juan Francisco Luján y Arce, para iniciar los trámites de los festejos en el Coliseo del Buen Retiro, tal y como manifiesta en la siguiente carta:

Muy señor mío:

Habiendo venido desde el sitio de San Lorenzo a esta villa de orden del rey a disponer las fiestas de comedias y pólvora que han de hacerse en el Palacio del Buen Retiro con motivo de la celebridad de los desposorios de la señora infanta doña María Luisa con el señor archiduque gran duque de Toscana, se lo participo a V. S. a fin de que lo haga presente a los caballeros que componen el

<sup>363</sup> Para conocer los entresijos del proceso de negociación hasta el anuncio oficial del acuerdo matrimonial ver Mur i Raurell y Rudolf, 2000.

<sup>364</sup> *Gaceta de Madrid*, 11 de octubre, 1763, p. 335.

Ayuntamiento de Madrid, y pasando a nombrar comisarios, vengan a tratar conmigo del modo que parezca más conforme y conveniente a su desempeño.

Quedo a la obediencia de V. S. y ruego a Dios guarde su vida muchos años.

Madrid, 10 de octubre de 1763<sup>365</sup>.

Los responsables del Ayuntamiento se reunieron ese mismo día para acordar el nombramiento de los comisarios encargados de la organización de las dos «fiestas de teatro»:

En Madrid, a diez de octubre de 1763, estando juntos en su Ayuntamiento los señores corregidor y Madrid, hicieron el acuerdo siguiente:

El señor corregidor hizo presente en este Ayuntamiento haber sido llamado su señoría del excelentísimo señor marqués de Montealegre, mayordomo mayor de S. M. (que Dios guarde) quien le había expresado de su real orden haber determinado que en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro se hiciesen dos comedias españolas, una seria y otra festiva, a sus majestades en dos noches, y dos castillos de fuegos artificiales en celebridad de los desposorios de la señora infanta doña María Luisa con el señor archiduque, gran duque de Toscana, lo cual le había participado su excelencia para que dispusiese su cumplimiento y que enterado su señoría de este asunto, manifestó a S. E. necesitaba orden por escrito para empezar a practicar las previas diligencias que para ello fuesen más conducentes, quien había quedado en ponerla: Y se acordó nombrar por comisarios que entiendan en estos festejos con el señor corregidor luego que se comunique la orden a los señores Don Ramón Sotelo, Don Antonio Moreno de Negrete, Don Juan de Novales, Don Felipe de Aguilera y señor procurador general, a quienes por Madrid se les confieren todas las facultades correspondientes. Testado en ellas.

Don Vicente Francisco Verdugo.

Por consiguiente, se advierte la premura con la que se iniciaron los preparativos de todos los eventos que se realizaron para festejar el enlace matrimonial. Se celebraron nada menos que ocho fiestas de teatro durante los quince días de actos oficiales, desde el 10 de febrero de 1764, cuando «vino el rey a esta villa desde el Sitio del Pardo, acompañado de toda su Real Familia para asistir a los desposorios de la señora infanta doña María Luisa» hasta el día 25, en el que todos los miembros de la realeza regresaron de nuevo a su residencia habitual<sup>366</sup>. Las restantes representaciones teatrales se ejecutaron en las casas de embajadores de distintos países, así

---

<sup>365</sup> De aquí en adelante se modernizan la grafía y la puntuación de todos los documentos a los que se ha tenido acceso relativos a los festejos. Entre los diversos documentos incluidos en el manuscrito localizado en la BNE bajo el título «Etiquetas de palacio, estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella en el uso y ejercicio de su oficio ordenadas año de 1562 y reformadas en el de 1647» (MSS/7011), se incluyen las «Noticias y puntos de formalidad tocantes al empleo del mayordomo mayor del rey nuestro señor», un documento escrito en el siglo XVIII, según el catálogo de la biblioteca. Entre sus tareas se especifica que «todas las comedias de Coliseo y Palacio corren por mayordomía mayor y su excelencia hace repartimiento de los aposentos en aquel real sitio, y para estas, las de años, y nombre, y otras fiestas reales de esta calidad se hace representación a su majestad y para que mande librar la cantidad que se gasta en ellas». Sobre esta cuestión ver Varey, 1969.

<sup>366</sup> Para conocer los detalles de los distintos actos oficiales y representaciones que se celebraron durante los quince días de festejos por el matrimonio entre la infanta y el archiduque, ver la *Gaceta de Madrid*, 14 de febrero, 1764, p. 56; 21 de febrero, 1764, pp. 64-66; 28 de febrero, 1764, pp. 77-80 y las pormenorizadas descripciones de Pineda y Cevallos, 1881, pp. 109-127. En el Archivo General de Palacio (Sección Histórica, «Capitulaciones Matrimoniales», Caja 21, Expediente 1) se conserva una relación del «programa de fiestas», en el que de forma esquemática se resumen las ceremonias y funciones previstas durante los quince días de festejos. Se ha reproducido su contenido en el apéndice III.



como en la residencia del delegado de la casa real del cónyuge, el conde de Rosenberg<sup>367</sup>. Según la información que hemos podido recopilar, estas fiestas de teatro, en su mayoría acompañadas de un suntuoso banquete, refresco y baile, comenzaron a planificarse al mismo tiempo que las encargadas al Ayuntamiento.

Existe una comunicación al Consejo de la Orden de Carlos III «sobre la concurrencia de actores y actrices a casa de los embajadores», para las fiestas del casamiento, firmada por el marqués de Grimaldi, secretario de Estado, el 29 de octubre de 1763 que custodia la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/11265/42. En ella puede leerse:

Ilustrísimo señor: Los embajadores de Viena, París y Nápoles deben hacer fiestas de teatro en sus casas en celebridad del casamiento de la señora infanta doña María Luisa con el archiduque Leopoldo y servirse para ellas de los comediantes de Madrid. Parece que las que llaman autoras y todas las demás actrices han convenido de muy buena voluntad en presentarse y tomar las piezas y papeles que les han señalado los embajadores por medio de sus comisionados, y que solo una actriz llamada la Guzmanita se ha resistido con muy mal modo. Prevengo a Vuestra Señoría Ilustrísima dé orden del rey que la haga advertir que ya no solo ha de aceptar el papel que ha reusado, sino que le ha de solicitar y contentarse de que la den este, cualquiera otro o ninguno [ ] y que otro ninguno no imite su atrevimiento; y que al mismo tiempo disponga Vuestra Señoría Ilustrísima que entiendan todos los comediantes que así será agradable y que se esmeren en dar gusto a los citados embajadores, dedicándose a admitir dócilmente lo que de su parte se les quiera hacer aprender para el mayor acierto y lucimiento de sus fiestas [ ]. Dios guarde a V. S. I. muchos años. San Lorenzo, 29 de octubre de 1763, el marqués de Grimaldi, Señor Gobernador del Consejo.

Este escrito del marqués de Grimaldi y su indignación ante la desobediencia de «La Guzmanita»<sup>368</sup>, reticente a aceptar el papel que debía escenificar, nos permite conocer que, a finales de octubre, casi cuatro meses antes del gran acontecimiento y solo un par de semanas después del anuncio del compromiso ya se había decidido qué piezas se representarían, quienes serían los actores elegidos e incluso qué papel interpretaría cada uno de ellos en las distintas comedias.

Esta antelación y diligencia también se observa en la planificación de las dos representaciones coordinadas por el Ayuntamiento de Madrid. Tan solo una semana después

---

<sup>367</sup> González Cruz, quien analiza los distintos actos organizados con motivo de las bodas de miembros de la familia real en España e Hispanoamérica durante el siglo XVIII, expone que «la coordinación de las ceremonias y festejos correspondía a la Casa Real Española; sin embargo, ésta supo distribuir las responsabilidades y los costes económicos haciendo partícipes, entre otros, al embajador extraordinario que representaba a la casa real del cónyuge extranjero, al Cabildo de la Villa de Madrid y a los embajadores de otros países en los que, de igual modo que en España, reinaba la dinastía de los Borbones —Francia y Reino de las Dos Sicilias—» (González Cruz, 1997, p. 249). Esta circunstancia es, precisamente, la que se dio en este caso, pues además de las dos representaciones en el Coliseo del Buen Retiro coordinadas por el Ayuntamiento los días 14 y 15 de febrero, el 17, 18 y 20 el conde de Rosenberg, embajador de Viena, ofreció tres «fiestas de teatro», en las que se pusieron en escena la *Zarzuela de Valdemoro*, de Clavijo y Fajardo, la serenata *L'Endimione*, de Metastasio, y en la tercera fiesta la tragedia de Racine *Hipermenestra* traducida al español y la zarzuela *El celoso burlado*. El 22, se representó en casa del embajador de las Dos Sicilias una «fiesta de teatro en idioma español», mientras que el 24 el lugar escogido fue la casa del marqués de Ossun. En sus casas se representaron las zarzuelas *Los Cazadores* y *El tutor enamorado*, traducciones de Goldoni y Lemonnier. Además, hay que añadir la fiesta que organizó el Duque de Medinaceli, también en su posada, el día 21. Por consiguiente, fueron el conde de Rosenberg, el Ayuntamiento de Madrid y los embajadores de Francia y del Reino de las Dos Sicilias quienes se encargaron, en última instancia, de las fiestas de teatro correspondientes.

<sup>368</sup> María de Guzmán, «conocida como “Guzmanita la Buena”, dadas sus extraordinarias cualidades, vino a Madrid de octava dama de la compañía de María Hidalgo en 1758, llegando a graciosa en 1764. Fue después segunda dama hasta 1778, en que empezó a manifestar desequilibrios mentales, por lo que fue ingresada en la enfermería de los cómicos. Vivía aún en 1802» (Gómez García, 1997, p. 391).



del primer contacto entre el marqués de Montealegre y el Ayuntamiento, el representante de su majestad y los comisarios encargados de la organización de las fiestas se reunieron con las autoras de las dos compañías más destacadas de Madrid, María Ladvenant y María Hidalgo, y sus dos primeros galanes. En el encuentro tomaron las principales decisiones relativas al espectáculo. Primeramente, se determinó qué piezas se representarían; aunque el rey había dejado la elección al arbitrio del marqués, en el documento se especifica que se examinaron varias comedias y que finalmente se optó por *Duelos de amor y lealtad* y *El dómine Lucas*. Es probable que los materiales de los que disponían para la determinación de las comedias que se representarían hubiesen sido seleccionados previamente por el rey, quien había exigido que una de las comedias debía ser «seria» y otra «festiva»<sup>369</sup>. En este sentido, el marqués podría haber traído consigo los ejemplares «desde el sitio de San Lorenzo a esta villa». En la carta que envía al corregidor el 10 de octubre explica que ha venido expresamente «a disponer las fiestas de comedias y pólvora que han de hacerse en el Palacio del Buen Retiro». Después del primer encuentro, mantiene otro con los comisarios el día 13 en «su posada», según describe el secretario del Ayuntamiento en la junta mantenida ese mismo día:

En esta junta expresaron los cuatro caballeros comisarios que la componen, cómo en consecuencia de lo que resolvieron en once de este mes, habían pasado a presentarse al excelentísimo señor marqués de Montealegre, mayordomo mayor de S. M. (que Dios guarde), quien los había citado para el día de hoy [13 de octubre] al anochecer en su posada, y que concurriese dicho señor procurador general y el infraescripto secretario.

Es plausible entonces que la reunión del día 17 también se hubiese celebrado en el lugar en el que se alojaba el marqués en la villa de Madrid. Cabría plantearse si habría trasladado los ejemplares desde San Lorenzo o si no fue él quien puso el material a disposición de los asistentes. No debe pasarse por alto que a la conferencia concurrieron las representantes de las principales compañías madrileñas. Posiblemente, avisadas ambas de que en la cita se decidirían las comedias que debían ponerse en escena, se les pidió que acudiesen con su propio repertorio. La consulta de la *Cartelera teatral madrileña* revela que tanto *Duelos de amor y lealtad* como *El dómine Lucas* fueron comedias sumamente representadas durante el siglo XVIII, así que no resulta nada descabellado pensar que una de las razones de su elección fue precisamente que formaban parte del catálogo de comedias de las compañías encargadas de la representación<sup>370</sup>.

Además de la selección de las obras, se elaboró una primera lista con el reparto de papeles para las dos comedias y se ordenó que fueran enviadas a las autoras de los conjuntos cómicos para que «sin pérdida de tiempo» se iniciasen los ensayos. En esa relación inicial, que no sufrió

---

<sup>369</sup> Se respetó el mandato de su majestad con la elección de *Duelos de amor y lealtad* y *El dómine Lucas*. La primera es un drama o una comedia seria; presenta un debate entre las pasiones y la moral del individuo, en la que, además, se exploran los caminos a los que puede conducir el poder y su buen o mal ejercicio. *El dómine Lucas*, por su parte, es una comedia de figurón, en la que la ridiculización del personaje principal persigue la hilaridad del espectador. En la documentación conservada en el Archivo de la Villa sobre la organización de los festejos por el casamiento entre el príncipe Carlos y María Luisa de Parma un año después, en diciembre de 1765 (Secretaría, 2-74-6) se pone de manifiesto la implicación del monarca en la elección de las comedias que se llevarían a escena. En aquella ocasión fue él mismo quien tomó la decisión: «se propusieron a S. M. diferentes comedias, y habiendo elegido las dos intituladas *Cuál es afecto mayor, lealtad, o sangre o amor* y *Don Juan de Espina en su patria*, se acordaron todas las medidas y disposiciones de representantes, mutaciones, pintado, y demás correspondiente, procediendo de acuerdo con el señor mayordomo mayor».

<sup>370</sup> *Duelos de amor y lealtad* había sido representada un total de veinte veces en el siglo XVIII en los corrales madrileños antes de la representación en 1764 por la boda entre María Luisa de Borbón y Pedro Leopoldo de Austria, la última en 1754, y *El dómine Lucas* hasta veinticuatro, sin tener en cuenta las reposiciones que en ocasiones se realizaban cada vez que una pieza estaba en cartel. Ver Andioc y Coulon, 1996, II, pp. 700 y 694.

variaciones con respecto a la representación definitiva, se observa la participación de los comediantes de mayor rango de ambos grupos teatrales<sup>371</sup>.

Otro de los aspectos tratados en la conferencia fue la elaboración de una loa que abriese el espectáculo, encargada al marqués de la Olmeda, Ignacio de Loyola Oyanguren<sup>372</sup>. Además, se pidió a Ramón de la Cruz la confección de cuatro sainetes para los entreactos de las comedias<sup>373</sup>. Se acordó que se diese aviso a Nicolás de la Calle «para que corra con la dirección de la comedia por lo que respecta a cómicos, comparsas y tramoyistas», de manera que el prestigioso actor, primer galán de la compañía de María Ladvenant, fue el director de escena de las representaciones<sup>374</sup>. A Claudio del Campo se le encargó la «saca de papeles, y adornos de

---

<sup>371</sup> Los trece intérpretes que figuran en la lista de interlocutores de la suelta impresa de *Duelos de amor y lealtad* resultante del festejo se encuentran entre los principales de ambas compañías. Los papeles de las protagonistas femeninas de la obra, Irífle y Deidamia, fueron representados por las dos primeras damas de cada una de las compañías: la propia María Ladvenant y Francisca Muñoz. De igual modo, los personajes de Toante y Leonido, fueron interpretados por Nicolás de la Calle, primer galán de la compañía de Ladvenant, y Manuel Martínez, segundo de la de Hidalgo. La decisión de contar con los comediantes más capacitados del momento, así como la colaboración de las dos compañías en lugar de asignar la representación a una, evidencia la envergadura y la trascendencia del acontecimiento. Para conocer la lista completa de los integrantes de los conjuntos cómicos de María Ladvenant y María Hidalgo en la temporada de 1763-1764 ver Cotarelo y Mori, 1896, pp. 62-63.

<sup>372</sup> No es de extrañar que se encargase a Loyola Oyanguren, conocido bajo el pseudónimo «Tomás de Erauso y Zabaleta», la confección de la pieza laudatoria que sirviese de preámbulo a la comedia calderoniana. Como escritor, participó abiertamente en las polémicas literarias del momento en favor de los defensores del teatro de Lope, Calderón y Tirso frente a las tendencias clasicistas. Sobre los planteamientos ideológicos y estéticos de Loyola Oyanguren ver Guerrero Casado, 1981 y Nerlich, 1987. En el apartado dedicado a la loa se apuntan más datos sobre su figura.

<sup>373</sup> Ramón de la Cruz era el mayor sainetista del momento, de quien Cotarelo, en el «Discurso preliminar» a su edición de los *Sainetes* del autor afirma que «compuso Don Ramón de la Cruz y tradujo del francés y del italiano un gran número de tragedias, comedias y zarzuelas. Escribió, además, incalculable cantidad de loas, introducciones, intermedios y fines de fiesta, que se representaron para acompañar obras suyas y ajenas [j] Pero la fama y el verdadero mérito de Don Ramón de la Cruz están vinculados en sus célebres, en sus inmortales sainetes. Porque, en efecto, en ellos vive y palpita una sociedad entera, hoy desaparecida, pero que, gracias a tales obras, podemos reconstruir casi con la misma verdad que si, por un milagro cronológico, retrocediésemos a la España del reinado de Carlos III» (Cotarelo, 1915, p. I). Además de los sainetes, Ramón de la Cruz realizó la traducción al castellano de las obras *Gli Uccellatori* de Goldoni y *El tutor enamorado*, de Pierre Lemonnier para su representación en las fiestas ofrecidas por el embajador de las Dos Sicilias el 22 de febrero y el embajador de Francia, marqués de Ossun, la noche del 24, según consta en la portada de las sueltas conservadas de ambas representaciones. Se ha tenido acceso a los ejemplares localizados en la BNE, con signaturas T/23134 y F/20421 respectivamente.

<sup>374</sup> Nicolás de la Calle era ya un actor consagrado en 1764 con gran experiencia en el mundo teatral. Desde 1738 figuraba en las compañías de Madrid, y llegó a ser primer galán en 1746 en el grupo teatral de Petronila Gibaja. Posteriormente, estuvo a las órdenes de Parra, llegando a ser primer galán en 1758. Se convirtió, de hecho, en el autor de la compañía que hasta el momento había dirigido María Ladvenant durante las temporadas 1765-1766 y parte de la de 1766-1767, puesto que murió antes de que finalizase el año cómico. Ver Cotarelo, 1899, pp. 489-490. No fue esta la primera vez que estuvo al frente de representaciones dramáticas en ocasiones de tal relevancia para la familia real. Aunque en la documentación que se ha podido consultar sobre los «festejos por la entrada en público del Rey D. Carlos 3º» (Secretaría, 2-73-2) custodiada en el Archivo de la Villa de Madrid no se hace explícito su nombramiento como director del espectáculo, se alude en varias ocasiones a su participación como responsable de los cómicos. La comedia elegida para su representación en el Coliseo del Buen Retiro fue *El triunfo mayor de Alcides*, compuesta para la ocasión por Francisco Scotti Fernández de Córdoba, quien colaboró mano a mano con Nicolás de la Calle. En lo que respecta a los sainetes que se representaron en la fiesta, se acuerda en una de las juntas mantenidas entre los comisarios de los festejos «que Nicolas de la Calle proponga los [cómicos] que puedan servir para que se proporcionen con acuerdo del señor don Francisco [Scotti] a fin de que no desdigan de la loa y comedia que está dispuesta por dicho señor».

sainetes y demás que se ofrezca»<sup>375</sup>. Por último, se propuso a Antonio Guerrero como responsable de la música de las comedias<sup>376</sup>.

Como se desprende de la información ofrecida, a 17 de octubre ya se había puesto en marcha la maquinaria necesaria para que las fiestas de teatro que se celebrarían en el Coliseo del Buen Retiro fuesen un auténtico espectáculo ejecutado por los profesionales mejor preparados. La rapidez en la toma de decisiones es lógica si se tiene en cuenta el enorme dispositivo que debía desplegarse y la magnitud y relevancia del evento. Este tipo de celebraciones —bodas, aniversarios, nacimientos— a las que asistían las personalidades más selectas de la alta sociedad nacional y extranjera eran las idóneas para proyectar una imagen de poder y esplendor hacia otras casas reales y hacia el propio pueblo, al que también interesaba mostrar la superioridad de la Corona española<sup>377</sup>.

Una vez fijado el reparto de las principales tareas concernientes a las representaciones, se estableció una comunicación prácticamente diaria entre los comisarios del Ayuntamiento y el marqués de Montealegre. Cada avance, problema o cambio en la planificación era consultado al mayordomo del rey, quien a su vez informaba al Ayuntamiento de las novedades que iban surgiendo.

Conviene señalar que antes de iniciar cualquier actividad, el 19 de octubre, solo dos días después de este encuentro, los responsables municipales enviaron un escrito en forma de recurso al representante real en el que exponían la penosa situación económica que atravesaba el Ayuntamiento, incapaz de asumir los enormes gastos que exigían los festejos:

Excelentísimo señor:

Madrid en su Ayuntamiento ha entendido por el aviso que V. E. ha comunicado a su corregidor con fecha de 10 del presente mes la real intención de S. M. para el casamiento de la serenísima señora infanta doña María Luisa se celebre con comedias españolas en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro y fuegos artificiales en una de sus plazuelas, y por los comisarios que nombró, para tratar con V. E. en este asunto igualmente ha sabido que los referidos festejos debe Madrid costearlos. Y

<sup>375</sup> Poco se conoce sobre la figura de Claudio del Campo. Aparece citado por Cotarelo en varios lugares, a quien relaciona siempre con la autora de comedias María Hidalgo: «Harto indecoroso era para ellos [para los actores] estar supeditados a una María Hidalgo que ni siquiera sabía escribir; pero era la viuda de Guerrero, inolvidable jefe de compañía, y a título de herencia le había sucedido en el empleo. Además, detrás de ella estaba el verdadero autor, que era aquel Claudio del Campo que tenía más talento que todos los cómicos juntos» (Cotarelo, 1896, p. 54). En otra ocasión escribe: «María Hidalgo tenía muy poca instrucción; pero a su lado como administrador estaba un tal Claudio del Campo, hombre muy inteligente y respetado de los cómicos, aunque él no lo era, que desempeñó el cargo durante 18 años con acierto» (Cotarelo, 1899, p. 526). Interesa resaltar que en la documentación se especifica que, en los anteriores festejos reales, celebrados por la entrada en Madrid de Carlos III en 1760, Claudio del Campo realizó las mismas funciones, así que se volvió a confiar en su persona. En la lista de gastos de las dos comedias, emitida por la casa real se presenta como «guardarropa de las compañías de comedias».

<sup>376</sup> Antonio Guerrero fue uno de los principales compositores musicales de la segunda mitad del siglo XVIII, destacando especialmente en el ámbito de la tonadilla. Trabajó para la compañía de María Hidalgo desde la temporada de 1754-1755 hasta la de 1768-1769, a excepción del año cómico de 1760-1761, cuando estuvo bajo las órdenes de José Martínez Gálvez. Para profundizar en su figura ver la tesis doctoral de Morales de la Fuente, 2018, quien sitúa la composición de la música de *Duelos* en 1767, puesto que en la Biblioteca Histórica Municipal se conserva la partitura utilizada para la representación del 6 de junio de 1767 en el Teatro de la Cruz firmada por Guerrero (Mus 25-24). Posiblemente reutilizó la música que en realidad compuso tres años antes, para la representación de 1764 en el Coliseo del Buen Retiro.

<sup>377</sup> «La celebración de un matrimonio de la realeza resultaba ser el acontecimiento de este tipo —frente a otros que se han mencionado— que mejor proyectaba de forma unificada la imagen interna que tuvo la Monarquía en sus reinos y, al mismo tiempo, el prestigio exterior alcanzado entre las distintas dinastías y potencias europeas» (González Cruz, 1997, p. 228). Ver también González Cruz, 2012.

aunque esta providencia es muy conforme a la práctica siempre observada de haber contribuido a felicitar y obsequiar a sus monarcas en las ocasiones que han ocurrido [j] como Madrid se halla sin manejo alguno que pueda producir medios para conseguir la completa satisfacción de S. M. en los referidos festejos, tiene por preciso manifestar a V. E. el deseo que le asiste de obsequiar y obedecer a S. M. contribuyendo con cuanto alcancen sus facultades. Estas son limitadas, por falta de fondos, que aún los precisos no tiene Madrid para satisfacer los muchos acreedores de justicia con que se halla, como anteriormente lo tiene hecho presente a S. M., por lo que no puede proponer más arbitrio para satisfacción de su deseo y de los gastos que ocasionen los reales festejos que el de consignar 4500 reales de vellón [j] Este es el único medio que Madrid puede proponer a fin de tener logro de obsequiar (como siempre lo ha hecho) a S. M. No obstante, de quedar en el conflicto de no poder satisfacer a sus acreedores de justicia, que continuamente claman con tanta razón que para su socorro ya que no entera satisfacción se hallará Madrid en la obligación de hacer en adelante el correspondiente recurso a S. M. Espera Madrid que V. E. se sirva ponerlo en la real noticia de S. M. para que en su inteligencia resuelva lo más conveniente a su real servicio. Nuestro señor guarde a V. E. muchos años como desea Madrid en su Ayuntamiento. 19 de octubre de 1763.

Su majestad, enterado de las dificultades económicas del Cabildo de la Villa, decidió que fuese la Corona quien costeara las dos fiestas de teatro. Así respondió el marqués a la petición del Ayuntamiento:

Muy señor mío:

Habiendo expuesto al rey los ningunos fondos con que se halla esa villa para atender a los gastos que causarán las funciones dispuestas en celebridad de los próximos desposorios de la señora infanta, ha resuelto S. M. que se satisfagan todos por su Real Hacienda, dando yo a este fin las respectivas providencias: lo que participo a V. S. para su inteligencia, y que lo haga presente al Ayuntamiento a fin de que sus comisarios providencien se ejecute todo, sin pérdida de tiempo, previniendo a V. S. que los caudales se aprontarán por la Oficina de Contralor General de la Real Casa.

Dios guarde a V. M. muchos años como deseo. San Lorenzo, 24 de octubre de 1763.

Por consiguiente, aunque Madrid cumplió con sus obligaciones en lo que respecta a la organización de las dos fiestas de teatro, es permitente aclarar que los gastos corrieron a cargo de la Hacienda Real. No había sido así en los últimos festejos reales, celebrados en 1760 por la entrada en la villa de Carlos III, ni en ocasiones previas<sup>378</sup>.

Los avances en la planificación de las representaciones comenzaron a advertirse en pocos días. El 29 de octubre se informa al marqués de que «ya están repartidos los papeles y estudiándolos los cómicos». Se pide que los de la loa y sainetes «se entreguen con la posible brevedad». Asimismo, se encarga a José de Nebra la composición de la música de «oberturas, loa y marcha para el desembarco»<sup>379</sup> y a Luis Misón y José Rosales la correspondiente a los

---

<sup>378</sup> En la relación de los festejos por la boda del príncipe Luis en 1722 planificados por el Ayuntamiento madrileño se especifica que su majestad propuso a la villa la celebración de varias fiestas con motivo del nuevo matrimonio, que el propio corregidor sufragó con «sus propios, para la satisfacción de los gastos». Tampoco fue la casa real quien sufragó la representación encargada al Ayuntamiento de Madrid de *El triunfo mayor de Alcides*, representada en 1760 por la entrada pública de Carlos III en Madrid, ni de *Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor* y *Don Juan de Espina en Madrid*, ejecutadas en 1765 por el casamiento entre el príncipe Carlos y María Luisa de Parma. Ver al respecto la documentación conservada en el Archivo de la Villa (Secretaría, 2-73-2 y 2-74-6).

<sup>379</sup> La «marcha para el desembarco» hace referencia al inicio de la tercera jornada de *Duelos*. Tanto en los manuscritos conservados como en el impreso de la fiesta se alude a la presencia de la música en escena: «*Mutación de Mar, y en él una Armada con diversos Bageles, y desde uno, que será el mas adornado, và faltando en tierra*



sainetes<sup>380</sup>. Por último, los comisarios explican que se han puesto en contacto con Santiago Bonavera para que «dispusiese todo lo conducente al teatro, y sastre», y que para lo que necesitase se pusiese de acuerdo con Nicolás de la Calle<sup>381</sup>.

Al día siguiente, el responsable real, en respuesta al escrito de los comisarios, explica que el marqués de la Olmeda ya ha concluido la loa y se la ha remitido para que la examine. Con respecto a los sainetes, comenta que «Don Ramón de la Cruz no debe aún haber concluido [ ] ] pues no me los ha enviado, y podrán V. S. S. saber el estado en que los tenga como encargarle su más pronta conclusión». Además, expresa su preocupación por la originalidad de la música de los sainetes:

hallo por preciso, que a uno y a otro [a Misón y a Rosales] prevengan V. S. S. que tengan entendido que son muy diferentes las diversiones de palacios a las de los corrales, y que si llego a entender —que no me será dificultoso— que la obra que compongan se ha cantado antes que el rey la oiga en alguna casa particular, tomaré con ellos una severa providencia.

La advertencia a los músicos manifiesta, una vez más, el interés por ofrecer un espectáculo exclusivo, para el que cada elemento debía estar confeccionado *ad hoc*<sup>382</sup>. Por añadidura, aclara que «la orquesta de instrumentos ha de ser toda la del rey, en cuyo particular nada tienen V. S. S. que practicar, pues yo me encargo de ello».

El 3 de noviembre el marqués comunica al Ayuntamiento que la loa ya ha sido «aprobada por sujetos inteligentes» y que desde el día anterior tiene en su posesión los sainetes de *Duelos de amor y lealtad* terminados por Ramón de la Cruz. Por ello, dos días después, se reúnen para

---

*Alexandro, y su Exercito al fon de una Marcha de Mufica, y por otra parte fale Cenòn*» (p. 153). José de Nebra (1702-1768) es considerado uno de los compositores más destacados y polifacéticos de las décadas centrales del siglo XVIII. Fue organista del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y segundo organista y vicemaestro de la Real Capilla, por lo que compuso un importante número de piezas religiosas, aunque también escribió para la escena, sobresaliendo en el ámbito de la zarzuela y la ópera. Ver Álvarez Martínez, 1993 y 2011. Además de la música de las oberturas, de la loa y del desembarco, se aclara en este escrito de los comisarios que en realidad la música de *El domine Lucas* «está compuesta anteriormente por él mismo», así que Antonio Guerrero solamente se encargó de la de *Duelos*. Álvarez Martínez da noticia de la partitura de *El domine* conservada en la BHM (Ms. 25-15), compuesta por Nebra en 1747 (Álvarez Martínez, 1993, p. 53).

<sup>380</sup> Luis Misón fue uno de los compositores e instrumentistas más emblemáticos de la España del siglo XVIII, considerado el padre de la tonadilla escénica. Gozaba de un gran reconocimiento como compositor, por lo que trabajó para importantes casas nobiliarias afincadas en Madrid y para teatros como el del Buen Retiro. Sobre su figura ver el *Diccionario biográfico español* de la RAH, de consulta en línea. A lo largo de la documentación se alternan los nombres de «José» y «Antonio» Rosales. Se trata de una simple equivocación; el músico y maestro tonadillero fue Antonio. Labrador y Lolo, 2005, realizan un recorrido por la vida y obra del compositor, que escribió unas 160 tonadillas, además de la música para sainetes y comedias de su tiempo. Sus mayores éxitos fueron las zarzuelas *El tío y la tía*, estrenada en 1767 y *El licenciado Farfulla*, representada en el Teatro del Príncipe en 1776, ambas con texto de Ramón de la Cruz, con el que colaboró de forma constante a lo largo de su carrera artística. De hecho, en este caso se repitió el tándem entre el músico y el escritor, ya que fue Ramón de la Cruz quien escribió los cuatro sainetes para los festejos nupciales organizados por el Ayuntamiento.

<sup>381</sup> Santiago o Giacomo Campana Bonavera era un tramoyista boloñés, colaborador de confianza de Carlo Broschi «Farinelli», director hasta 1759 del Real Coliseo del Buen Retiro. Ver García-Torano Martínez, 2009, p. 257 y el apartado dedicado a la puesta en escena, en el que se aportan más datos del tramoyista.

<sup>382</sup> Es conocida la práctica habitual de reaprovechar el material musical de otras piezas para adaptarlo a una nueva composición. «En su mayor parte, la música de estos intermedios no fue compuesta especialmente para ellos, sino que músicos y dramaturgos reutilizaron música ya existente a la que sometían a modificaciones para adaptarla al texto dramático» (Antón, 2002, pp. 265-281). En este caso, el marqués exige y reitera en una carta posterior que la música «no se haga pública, y se reserve como corresponde», es decir, que no se utilice para ninguna otra representación hasta que el rey la escuche. Los comisarios prometen que harán la prevención a los músicos y que además estarán «a la vista a fin de que la música de los sainetes y demás que se hubiese de representar delante de S. M. haya en ella la reserva que corresponde».



decidir qué comediantes interpretarían la loa y redactan la lista, que coincide plenamente con la que aparece en el impreso conservado del festejo. El 8 del mismo mes hacen lo propio con los dos sainetes, que se enviaron a las autoras María Ladvenant y María Hidalgo, puesto que participaron actores integrantes de ambas compañías<sup>383</sup>.

El día 14 los comisarios de los festejos envían un papel al marqués para notificarle los progresos que se han hecho en la disposición de la música:

Excelentísimo señor:

En 11 de este mes recibimos de V. E. incluyéndonos la obertura y marcha para la comedia de *Duelos de amor y lealtad*, que dio a V. E. don Joseph de Nebra, lo que inmediatamente entregamos a su copiante, quien lo tendrá todo evacuado para el miércoles próximo 16 del corriente. E igualmente recibimos en 13 de él el recibo de la música de *El domine Lucas*, que también dio a V. E. el mismo don Joseph de Nebra, y se le entregará a su copiante para que saque la voz y el bajo a fin de que Antonio Guerrero la enseñe a las que la han de cantar, prosiguiendo el dicho copiante en sacar los papeles para el texto de la orquesta. La música de los sainetes para la comedia de *Duelos* que V. E. mandó poner a don Luis Misón lo ha ejecutado, y se está ya ensayando [j] .

Con esto, los principales elementos necesarios para la puesta en escena de la comedia y de los sainetes estaban preparados para que los comediantes y músicos comenzasen los ensayos. Efectivamente, el 16 de noviembre se realizó una primera prueba del aparato musical de *Duelos*, de la loa y de los sainetes en casa de la autora María Hidalgo, que se repitió al día siguiente en idénticas condiciones «a fin de que las mujeres que han de cantar puedan tomar el aire de la música, y así ellas como los hombres arreglen el tiempo para los movimientos».

El primer ensayo completo de la fiesta teatral con acompañamiento musical se llevó a cabo el 19 de noviembre, casi tres meses antes de la celebración oficial. El mayordomo de su majestad, enterado de cómo se había desarrollado, escribe a los comisarios el 21 de noviembre comentando sus impresiones:

Veo en la de V. S. S. de ayer [la carta], que habiendo el día antes [el día 19] ejecutado completamente con sainetes y loa el ensayo de la comedia de *Duelos* teniendo presente el reloj, duró cerca de tres horas, cuyo tiempo me parece largo para lo que el rey tiene manifestado, y hallo por preciso lo prevengan V. S. S. así a los actores y también a don Luis Misón y a don Ramón de la Cruz, que concurrieron al mismo ensayo para que uno y otro pongan igualmente por su parte el remedio [...]

El representante real pone de manifiesto en la carta que la duración de la representación es excesiva según lo previsto por el rey, así que exige que se acorte. Los comisarios de los festejos consideran que «no se puede hacer concepto formal todavía», así que proponen que se repita otro ensayo en el que Ramón de la Cruz y Luis Misión estuviesen presentes para confirmar si era demasiado larga y en ese caso «cortar alguna de las cosas que menos falta hagan, pues en la comedia es dificultosísimo quitar más si no es que sea desfigurándola». Esta afirmación corrobora la adaptación que sufrió el texto de la pieza de Calderón, que necesariamente se vio reducido. En el estudio textual se comprobará que la edición veratassiana presenta hasta 434 versos más que los manuscritos y el impreso conservados de la fiesta regia. El hecho de que se

---

<sup>383</sup> El reparto inicial de los sainetes fue modificado días después, puesto que quedaron algunos papeles sin adjudicar. De *El alcalde liberal* se conserva la nueva lista adjunta a la documentación conservada en el Archivo de la Villa de Madrid, que sí coincide con el reparto que presenta el impreso de la fiesta. En cuanto a *El mesón del placer*, se añadieron posteriormente cuatro payos, cuatro payas y dos mozos al reparto inicial, cuya distribución se realizó en la junta del 14 de noviembre.

explicite que no se puede «quitar más», implica que el texto ya se había ajustado con anterioridad, probablemente porque el espectáculo en su conjunto, con obertura musical, loa y sainetes era demasiado extenso, entre otras razones. No podemos saber si «alguna de las cosas que menos falta» hacían se retocó, puesto que en la sucesiva correspondencia entre el marqués y el Ayuntamiento no se menciona.

Días después, a partir de una carta firmada por el secretario del Ayuntamiento el 26 de noviembre dirigida a Santiago Bonavera conocemos que ya se está preparando el montaje del propio teatro del Coliseo y el vestuario para las comedias y sainetes:

Teniendo entendido la junta de festejos que en el Coliseo del Buen Retiro entran algunos sujetos de la parte de afuera a ver el teatro que se está disponiendo para las dos comedias que se han de representar a S. M., acordose en este día se prevenga a V. M. —como lo hago— no permita de ningún modo la entrada en dicho teatro sin orden expresa del señor mayordomo mayor o de la junta, cuya prevención hará V. M. para que igualmente la observe a Andrés Benito, maestro sastre, que está disponiendo en dicho Coliseo los vestidos de los cómicos [7].

Sobre el vestuario se apuntan más detalles en la junta celebrada el 29 de noviembre. En el acta de reunión se anuncia que «se le han entregado todos los enseres del guardarropa del Coliseo del Buen Retiro» a Andrés Benito y que debe indicar «los que ha gastado en la composición de los que han de servir en las dos comedias que han de representar en él a S. M». Se añade que se hará solamente «un ensayo general vestido de cada comedia en el Coliseo del Buen Retiro para evitar por este medio el que los vestidos que están prevenidos no se maltraten ni estén indecentes para los días que se hagan a S. M».

Sabemos, por tanto, que a finales de noviembre ya se estaba confeccionando la indumentaria para los actores de las dos piezas, cuyo mayor responsable fue Andrés Benito, sastre y guardarropa del Coliseo, y que el decorado y la tramoya se estaba disponiendo. Se advierte la preocupación por mantener en reserva los detalles escénicos y espectaculares hasta la celebración de los festejos, así como por preservar el estado de los ropajes. Es evidente el cuidado y la meticulosidad puestos en unas fiestas teatrales de tal relevancia, en las que nada podía fallar. No debe obviarse el fin propagandístico y político de estas celebraciones, que captaban toda la atención no solo de los estamentos elevados, asistentes a las representaciones, sino del propio pueblo madrileño, que también participaba de los actos organizados<sup>384</sup>. Una anécdota similar recogida por Juan José Carreras sobre la planificación de la representación de *Alessandro nell' Indie*, en 1738, refleja la misma curiosidad de los madrileños por saber qué se estaba preparando y la prevención de los organizadores por salvaguardar los detalles de la representación:

La mención, en uno de los despachos del corregidor Montealto de principios de junio de 1738 [la ópera se llevó a escena el 8 de julio], de la espontánea aglomeración de curiosos en los salones del Ayuntamiento para escuchar los ensayos de la ópera, es, sin duda, un indicio de la expectación que este espectáculo suscitaba también entre los que no figuraban como destinatarios directos de la fiesta. La preocupación del corregidor por mantener el secreto de los ensayos, se corresponde con

---

<sup>384</sup> «En esencia, el “innumerable concurso del pueblo”, que acudía a los diferentes actos que formaban parte del ceremonial público de las bodas de la familia real, legitimaban y retroalimentaban con su presencia la autoridad monárquica y la desigualdad social, de manera que desde el nivel de las élites hasta los marginados [7] todos los sectores asumieron la exteriorización de un discurso armónico generalizado de obediencia y fidelidades en el que cada estamento y grupo socio-profesional se ocupaba —consciente o inconscientemente— de una tarea específica dentro del diseño publicitario que afianzaba este sistema político» (González Cruz, 2012, p. 279).

la lógica de exclusión social de la celebración cortesana, que necesita preservar tanto el aura de lo exclusivo como su carácter excepcional y maravilloso<sup>385</sup>.

En el mismo encuentro del 29 de noviembre se menciona la ejecución de un nuevo ensayo esa noche en las casas de Ayuntamiento «con asistencia del señor mayordomo mayor», que por primera vez vería la representación de *Duelos*.

Durante el mes de diciembre apenas se conservan actas de reunión de los comisarios del Ayuntamiento ni correspondencia con el marqués. Habrá que esperar hasta el 17 de enero para que el representante real envíe una carta a los delegados municipales informándoles de que se aproximan los festejos, de manera que deben tener todo preparado para los próximos ensayos en el Coliseo del Buen Retiro:

Habiendo resuelto el rey pasar a esa corte el día 10 del próximo mes de febrero a celebrar las capitulaciones y desposorios de la serenísima señora infanta doña María Luisa; y que para entonces es preciso que estén prevenidas las funciones de fuegos y comedias, dispondrán V. S. S. todo lo conveniente a este efecto; y respecto de que es ya tiempo de que se tengan antes del expresado día 10 dos o tres ensayos de cada comedia en el Coliseo del Retiro a que precisamente he de asistir yo, siendo estos como deben ser por parte de tarde pueden V. S. S. irlo todo previniendo y avisarme día en que podrá ejecutarse.

Quedo para servir a V. S. S. y ruego a Dios les guarde muchos años. El Pardo, 17 de enero de 1764.

Al día siguiente, los comisarios contestan al marqués informándolo de que ya han avisado a los encargados de los fuegos, José Vargas Torija y José Zamora, para que todo esté prevenido para la llegada del rey<sup>386</sup>. Igualmente, le notifican que han llamado a Nicolás de la Calle, quien les ha manifestado que «están las compañías hábiles en ejecutar las comedias». Añaden en la carta lo siguiente:

para mayor seguridad dispondremos dos ensayos completos en casa de la autora y entendidos de los que ha de haber en el retiro y que V. E. ha de asistir a ellos, hemos de deber nos avise los días para que antecedentemente se ensayen las comparsas y mutaciones por tener presente lo conferenciado con V. E. y evitar gastos. También ponemos en la consideración de V. E. que para el mayor lucimiento de la comedia de *Duelos* se necesita pedir los músicos de las reales guardias de infanterías española y valona para que aprendan lo que han de tocar en las comparsas.

Diez días después, el 28 de enero, los comisarios informan al mayordomo de su majestad de que Nicolás de la Calle ha considerado que el miércoles 1 de febrero podrán empezarse a

---

<sup>385</sup> Carreras, 2000, p. 337.

<sup>386</sup> Para la celebración de los desposorios de la infanta se construyeron «dos castillos» de fuegos artificiales, que representarían «el templo y jardín de la majestad» y «el templo de la diosa Venus», según la descripción de las plantas presentada por ambos polvoristas, también conservadas entre los documentos del Archivo de la Villa. Además, se dispararían doscientas docenas de voladores cada una de las noches. José Vargas Torija aparece citado por Cadalso en *Los eruditos a la violeta* (1772) como maestro en el arte de la pirotecnia: «echando por vía de preparación el nombrecillo griego que tiene este oficio, y es, si no me engaño, sobre poco más, o menos, Pyrothetnica [j] Contad los artifices mejores que ha habido desde el primero hasta el famoso Torija, el de Alcalá de Henares». También se encargó de las dos primeras noches de fuegos que se dispararon los días 13 y 14 de julio de 1760 por la celebración de la entrada pública de Carlos III, junto a Manuel García Alorén y Joseph Patiño (Archivo de la Villa de Madrid, Secretaría, 2-73-2). Por su participación en los festejos con motivo del desposorio de la infanta recibió veinte mil reales. José Zamora, por su parte, fue uno de los polvoristas contratados para la tercera noche de fuegos, el 15 de julio de 1760. Además, fue el artífice de diversos fuegos que se dispararon en las fiestas de toros dispuestas en octubre de 1790. Ver *Diario de Madrid*, 23 de octubre, 1790, p. 1190. Por su trabajo recibió veintidós mil reales.

ejecutar los ensayos en el Coliseo del Buen Retiro, pues los actores, las comparsas y las mutaciones «están promptas». El marqués de Montealegre ordena que efectivamente se dé principio a los ensayos el día 1. Él mismo acudiría al Retiro el martes (31 de enero) y José de Nebra el día anterior para ultimar los detalles de la música.

Los «dos o tres ensayos» que debían realizarse antes de la llegada el 10 de febrero del rey al Retiro no vuelven a mencionarse en la documentación. Sin embargo, ha sido posible la consulta del libro de cuentas y gastos de la compañía que dirigía María Ladvenant en aquel entonces, que custodia el Museo del Teatro de Almagro (Leg. 11. C-30). En él se recogen todas las representaciones diarias del conjunto cómico entre el 3 de abril de 1763 y la temporada de 1770-1771, ordenadas cronológicamente. Según los datos que se ofrecen, los días 1, 3 y 7 de febrero no hubo función y se especifica que «no se trabajó por el ensayo del Retiro» (fols. 37r-37v), de modo que el conjunto cómico interrumpió su actividad en el teatro de la Cruz para ensayar las comedias que se representarían en los festejos reales. Además, desde el día 10 hasta el 24 no figuran representaciones en el libro de la compañía, lo que coincide con el período de celebración de los actos oficiales por el casamiento entre la infanta y el archiduque<sup>387</sup>. También se hicieron dos ensayos generales el sábado 11 y el domingo 12 de febrero a los que acudieron el príncipe y las infantas, el marqués de Montealegre, los cuatro comisarios encargados de los festejos, el corregidor de la villa, el procurador general y los secretarios del Ayuntamiento<sup>388</sup>.

Sobre el desarrollo de la «fiesta de teatro» del 14 de febrero, día en el que se representó *Duelos de amor y lealtad*, han llegado a nosotros algunas relaciones de cronistas o periódicos de la época a partir de las que puede intuirse la magnitud de la celebración que se vivió en la villa de Madrid. Aunque la recepción del conde de Rosenberg tuvo lugar unos días antes, la audiencia pública con el rey se produjo el mismo día 14<sup>389</sup>, cuando se iniciaron oficialmente los festejos planificados por el casamiento. La *Gaceta de Madrid* describe cómo el representante de la casa real del cónyuge fue recibido el día 11 y dirigido a la casa de hospedaje Benavente, donde permaneció «servido sumptuosamente por sus Reales Oficios, y cortejado de los Grandes, embajadores, ministros extranjeros, y nobleza de esta Corte» durante los dos días siguientes. La lujosa comitiva del embajador que lo dirigió al Palacio del Buen Retiro para reunirse con su majestad también fue resaltada por el periódico:

---

<sup>387</sup> No debe olvidarse que además de las noches del 14 y del 15 de febrero, en las que representaron *Duelos* y *El dómíne*, los actores y actrices de la compañía de María Ladvenant actuaron el 17, 18 y 20 en las fiestas que ofreció el conde de Rosenberg en su posada, el 22 en casa del embajador de las Dos Sicilias y el 24 en la del embajador de Francia. Al día siguiente, el 25, reanudaron su actividad en la Cruz con la reposición de *El dómíne Lucas* durante cinco días seguidos. Ver *Libro de cuentas y gastos de la compañía de María Ladvenant*, fols. 38r-39v.

<sup>388</sup> María Ladvenant, quien tenía papeles protagonistas en ambas comedias, cayó enferma días antes de los ensayos generales, por lo que en una carta fechada el 9 de febrero se informa sobre su estado de salud a Ramón Sotelo, comisario de los festejos. En el papel se propone el aplazamiento de los ensayos generales para el domingo 12 y el lunes 13. Sin embargo, en una carta escrita por Pedro Gallaistegui enviada el mismo día por la noche rectifica la petición: «María Ladvenant se puede esforzar a concurrir al ensayo general el sábado, pues no pueden pasar de este día y el domingo los ensayos, a causa de que el señor embajador de Nápoles tiene ya dadas todas sus disposiciones para el [ensayo] de su fiesta en el día lunes». Esta anécdota nos informa de que también existieron ensayos generales de las representaciones realizadas en las casas de los embajadores, lo que pone de manifiesto la capacidad de las compañías para compaginar tal cantidad de funciones y la perfecta coordinación de los participantes de las diversas fiestas organizadas, a pesar de la actividad frenética de aquellos días.

<sup>389</sup> Es necesario recordar que el embajador austriaco encarnó simbólicamente la figura del archiduque Pedro Leopoldo. Era habitual el viaje del representante real del cónyuge al país de la prometida; él mismo pedía oficialmente la mano a la futura esposa y firmaba las capitulaciones matrimoniales. Ver Bourgade, 2000, p. 220. El encuentro y boda propiamente dicha entre la infanta y el archiduque se produjo en agosto de 1765 en Innsbruck, después de un largo viaje de la princesa a Austria.



El martes 14 [j] día señalado [j] para hacer su excelentísimo señor conde de Rosemberg la demanda al rey de la señora infanta doña María Luisa en audiencia pública, se dirigió dicho señor conde desde la casa que se le previno para su hospedaje, al Palacio del Buen Retiro. Dio principio la marcha con el orden siguiente: los tímboles, y clarines de las reales caballerizas; seis porteros y doce lacayos de su excelencia a pie, doce ayudas de cámara, seis pajes, un mayordomo y un caballerizo a caballo; la carroza del rey de cuatro caballos a guías, en la que iban el señor embajador, el marqués de la Rosa [j] y el marqués de Obieco, introductor de embajadores; cuatro carrozas del señor embajador, una del señor Nuncio, otra del señor embajador de Francia; otra del de Nápoles, y las del mayordomo de semana e introductor cerrando el acompañamiento. La numerosa lucida comitiva del señor embajador, lo rico y primoroso de las libreas y lo exquisito y costoso de las carrozas merecieron general aplauso<sup>390</sup>.

Después de la «espléndida comida» y de la audiencia con la reina y la propia infanta María Luisa, regresó a su hospedaje «con el mismo tren y acompañamiento que llevó a Palacio». Añade la noticia de *La Gaceta de Madrid* que «fue innumerable el concurso de pueblo en ambas carreras y balcones»<sup>391</sup>.

Por la noche, se informa de que

se representó en el Real Coliseo de Buen Retiro una célebre comedia española precedida de una loa, alusiva a la festividad del día. Después se encendió en la Plazuela de la Pelota un primoroso fuego de artificio que tenía prevenido esta villa, y vio el rey con toda la Real Familia desde los balcones de Palacio asistido de toda la Corte. Hubo también luminarias generales en toda la villa<sup>392</sup>.

Según los datos ofrecidos por el periódico, los acontecimientos se sucedieron según lo planeado. Después de la representación se dispararon los fuegos artificiales que los maestros polvoristas habían previsto y además se dispusieron «luminarias» para el pueblo madrileño. Así consta en la documentación del Archivo de la Villa, entre la que se conserva una orden de su majestad:

Manda el rey nuestro señor se pongan en esta villa luminarias para tres noches, empezando desde la de hoy martes catorce del corriente en celebridad de la boda de la serenísima señora infanta doña María Luisa con el señor archiduque Leopoldo.  
Mándase publicar para que venga a noticia de todos.  
Madrid, 14 de febrero de 1764.

Este regocijo descrito por la *Gaceta de Madrid* se vio empañado por un incidente del que no existe ningún rastro ni el diario madrileño ni la documentación custodiada en el Archivo de la Villa. En el Archivo General de Palacio se conserva un manuscrito bajo el título «Relación individual de quanto ha ocurrido en el Matrimonio de la Sra Infanta D<sup>a</sup> María Luisa, con el Archiduque Leopoldo» en el que puede leerse:

Este día [14 de febrero] al formar las guardias al tiempo de los fuegos los valones atropellaron el pueblo, de suerte que en la Plazuela hubo hasta 25 muertos; quien de golpes de bayoneta, quienes

<sup>390</sup> *La Gaceta de Madrid*, 21 de febrero, 1764, p. 64.

<sup>391</sup> «Ciertamente, esta grandiosidad lucida ante el pueblo de Madrid y del resto de los reinos de España formaba parte de un entramado de gestos ritualizados que trataba de prestigiar a la Corona; en este sentido, un recibimiento a los embajadores que hiciera gala de una ostentación “digna de reyes” no hacía más que proclamar ante los súbditos que el *status* del cónyuge extranjero al que venía a representar no desmerecía respecto al linaje de los Borbones españoles» (González Cruz, 1997, p. 233).

<sup>392</sup> *Gaceta de Madrid*, 21 de febrero, 1764, p. 65.



ahogados, y de estos tocó la suerte a dos cocheros delanteros de estas caballerizas que fueron Joachin Arango, delantero de los señores infantes pequeños, y Manuel Suárez del respecto del príncipe<sup>393</sup>.

Del lenguaje de la prensa periódica se desprende, por tanto, un interés por reflejar la magnificencia y la pompa de las ceremonias y festejos celebrados, desde la refinada ornamentación de las carrozas que acompañaban al embajador, el «general aplauso» del pueblo madrileño, la «exquisita» comida, el «primoroso fuego de artificio» o el «innumerable concurso de pueblo» que asistió a los actos organizados. El principal objetivo de la prensa, como instrumento al servicio de la Corona, era transmitir la imagen de una monarquía unida y sólida y de un pueblo controlado y supeditado a esta. Por ello, la censura oficial no dejaba que este tipo de sucesos trascendiesen y desluciesen así el esplendor de las ceremonias, que posteriormente serían descritas en las conocidas «relaciones» y enviadas a otras casas reales o en las crónicas de los periódicos extranjeros<sup>394</sup>.

La noche del 15 de febrero se representó la segunda de las «fiestas de teatro» a cargo del Ayuntamiento de Madrid. Gracias a la documentación que conserva el Archivo de la Villa sabemos que al terminar la función de la comedia de Cañizares los responsables municipales y los propios intérpretes subieron al palco del rey para besar su mano. Así figura en un papel escrito por Francisco Verdugo, secretario del Ayuntamiento:

En el día 15 de este mes, que se representó a S. M. la comedia de *El domine Lucas*. Antes de concluirla subió el señor corregidor, los cuatro caballeros comisarios, señor procurador general y yo, el infraescrito secretario, al palco de S. M.; y habiéndose dado fin a la función se le besó por todos la mano, y después practicaron la misma ceremonia los individuos de las dos compañías. Madrid, 16 de febrero de 1764.

Posiblemente, a modo de agradecimiento por las dos representaciones organizadas, se llevó a cabo este ritual al finalizar la segunda de las comedias, con la que concluía la colaboración del Ayuntamiento de Madrid en los festejos nupciales. Sin embargo, existió en un principio la idea de repetir las mismas comedias, *Duelos* y *El domine*, los días sucesivos: «S. M. ha permitido que las comedias representadas a su real persona se ejecutasen a los Tribunales, Madrid y después a su público los restantes días hasta finalizar la presente temporada». Era una práctica habitual, que de hecho se efectuó tanto en 1760 como en el festejo inmediatamente posterior, en 1765, por el casamiento entre el príncipe Carlos y María Luisa de Parma<sup>395</sup>. En

<sup>393</sup> Documento conservado en el Archivo General de Palacio, Sección Histórica, «Capitulaciones Matrimoniales», Caja 21, Expediente 1. Ferrer del Río también alude a este suceso en su extensa relación sobre la historia del reinado de Carlos III: «Una de las noches, en que acudió a verlos [los fuegos] gran muchedumbre, la obligaron a retroceder atropelladamente los Guardias walones, siguiéndose confusión entre todos los circunstantes, muerte de algunas y ojeriza del pueblo contra esta tropa» (Ferrer del Río, 1856, p. 411).

<sup>394</sup> Ver al respecto el diario austríaco *Wiener Zeitung*, 8 de febrero de 1764 o la detallada carta del embajador británico, Lord Rochford, a un amigo el mismo mes de febrero, en la que expresa su admiración ante la exhibición de lujo y ostentación de la que fue testigo durante las dos semanas de festejos. Aparece reproducida en *The gentleman's magazine and historical chronicle*, mayo de 1823, pp. 387-390.

<sup>395</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Pérez Samper describe el conjunto de actos celebrados por la entrada en público de Carlos III y explica que de *El triunfo mayor de Alcides* «se hicieron, después de la de los reyes, otras dos funciones más, y otra para los miembros del Gobierno, Consejos y Tribunales, y sus familiares» (Pérez Samper, 1990, p. 390). Sobre las representaciones de *Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor* y *Don Juan de Espina en Madrid*, organizadas por el Ayuntamiento madrileño en 1765 sabemos que «deseando Madrid el que las comedias representadas a S. M. se repitiesen a los Tribunales y Madrid solicitó la comisión de festejos con permiso de S. M. por medio del señor mayordomo mayor, y obtenida licencia para ello, usó del Coliseo, medallas de sus palcos y señalado por S.

una junta celebrada entre los comisarios encargados de los festejos el 22 de febrero, se debatió sobre esta cuestión, pero finalmente se decidió que el Ayuntamiento no tenía el caudal suficiente para costear los gastos de las representaciones, ni siquiera con el dinero que pudiesen recaudar de las entradas que pagasen los asistentes a los teatros madrileños: «sin que para sufragar a ellos contemple ser bastante el arbitrio que se le da de la utilidad que deje la representación de estas comedias al público, pues esta es muy dudosa [j]». En efecto, se explicita que en los anteriores festejos reales, organizados en 1760 por la entrada de Carlos III en Madrid «no tan solo quedó ganancia en estos días, sino que hubo que suplir más de dos mil reales para los gastos y descubiertos, además los de los Tribunales y Madrid»<sup>396</sup>. Aunque no se realizaron las representaciones previstas ante los Tribunales y Madrid, en el *Libro de cuentas y gastos de la compañía de María Ladvenant* consta la reposición de *El dómine Lucas* por parte del conjunto cómico durante cinco días desde el 25 de febrero, jornada en la que se reanudó la actividad diaria en los teatros del Príncipe y de la Cruz después de las dos semanas de festejos.

La Corona tampoco parecía estar dispuesta a seguir sufragando los gastos que en principio no le correspondían, ya que, estrictamente, eran competencia del Ayuntamiento. Desde la finalización de los festejos en el mes de febrero hasta abril, fecha del último papel que contiene la documentación del Archivo de la Villa, se incluyen más de cien páginas dedicadas exclusivamente a inventarios y relaciones de gastos de vestuario, cera, refrescos o fuegos artificiales, a los que hay que añadir multitud de cartas en las que los responsables de la música y sus copiantes, los porteros, los asistentes de los ensayos o los cocheros solicitan las ayudas de costa correspondientes. El proceso de pago a cada uno de los colaboradores pasaba primeramente por el envío de una reclamación al Ayuntamiento, en la que se comunicaba la cantidad que se pedía, o bien se proporcionaba una memoria de los gastos en cuestión; los comisarios informaban de dicha documentación al marqués de Montealegre para su aprobación y por último se daba aviso a Cayetano Rico, oficial segundo de la Oficina de Contralor General de la Real Casa de S. M., desde donde se ejecutaban los pagos.

Afortunadamente, se ha tenido acceso a la relación de gastos oficial aprobada por Agustín de Lanz y Gabriel Benito de Alonso López, oficiales de la Oficina de Contralor, conservada en un manuscrito con título *Gastos de la representación de dos comedias en el Real Coliseo del Buen Retiro, en febrero de 1764*, custodiado en la Biblioteca Nacional (MSS/20273/32) y fechado el 25 de junio de 1764. Fue entonces cuando la casa real, en posesión de las cuentas y justificantes presentados por cada uno de los participantes, autorizó los pagos correspondientes. En el apéndice III se reproduce el desglose completo de los gastos, tal y como figura en el manuscrito, que fue, en total, de 439.503 reales y 6 maravedís de vellón.

Son suficientes algunos apuntes para evidenciar el auténtico dispendio que supuso la celebración de los festejos teatrales. Solamente para el transporte de los cómicos a los ensayos y a las funciones se desembolsaron 5.450 reales de vellón, por los doscientos dieciocho coches

---

M. cuatro días en que se habían de representar [j] » (Archivo de la Villa de Madrid, Secretaría, 2-74-6). Parece este el procedimiento habitual. Casi tres décadas antes, el 8 de julio de 1738, se representó la ópera *Alessandro nell'Indie*, de Metastasio, con motivo del enlace entre Carlos de Borbón y Amalia de Sajonia. Hubo «al menos una más a los reyes, el 13 o 14 de julio, y otras dos dedicadas a la alta burocracia administrativa y municipal, las protocolarias representaciones “a los consejos y a la villa”», los días 27 y 28 (Carreras, 2000, p. 327).

<sup>396</sup> He podido localizar otro documento manuscrito, custodiado en la Biblioteca Nacional (MSS/17837), que contiene papeles varios, entre los que se incluyen algunas notas relativas a las fiestas celebradas por el casamiento entre la infanta y el archiduque, fechado en el mismo año de 1764. En él se reitera la ausencia de representaciones para el pueblo madrileño debido a la difícil situación económica del Ayuntamiento: «No hubo comedia para los Tribunales, villa, y pueblo por no tener Madrid caudales para los gastos; por que los antecedentes, en que se representaron a los reyes las dos comedias de *El dómine Lucas* y *Zelos de amor y lealtad* y los fuegos los costeó el rey por no tener la villa con qué» (fol. 202v).

que se alquilaron. El importe de los refrescos que se tomaron «en los ocho ensayos particulares, y dos generales que se hicieron para las expresadas dos comedias» fue de 19.940 reales. El gasto «por la composición de vestidos, hechura de otros, y tela que fue preciso aumentarlos para que sirviesen a los actuantes» ascendió a 33.205 reales.

De todas formas, estas cuentas únicamente corresponden al desembolso que supusieron las funciones teatrales, a las que se añadieron 825.901 reales y 2 maravedís de vellón de «los gastos hechos por la Real Casa en el hospedaje del conde de Rosenberg, embajador de la Corte de Viena [j] , incluso los refrescos y comidas que se dieron en los días 11, 12 y 13 de febrero de este año, así al embajador como a la Grandeza, ministros y Nobleza que concurrieron», los 683.132 reales de vellón de «los gastos causados para la salida en público que hizo S. M. el día 19 de febrero» o la cantidad desorbitada de 2.245.004 reales y 29 maravedís de vellón «por los diamantes y alhajas para la boda de la señora infanta doña María Luisa»<sup>397</sup>.

Por su parte, entre la información que ofrece la documentación del Archivo de la Villa de Madrid, merecen especial interés las ayudas de costa que recibieron los cómicos por su papel en las comedias y sainetes y la lista de gastos «para sacar de papeles, copias de comedias, loa y sainetes, adornos de ellas y demás menudencias» que elaboró Claudio del Campo. Ambos documentos se reproducen en el apéndice III. El total, incluyendo el importe que se entregó a los cómicos, fue de 80.370 reales de vellón<sup>398</sup>.

En lo que respecta a las «ayudas de costa» que percibieron los actores, se concedieron 45.270 reales de vellón a Claudio del Campo, quien se encargó de la administración del capital que llegaba desde la Hacienda Real. Él mismo realizó el reparto del caudal en función de la mayor o menor participación de cada intérprete en las piezas y su rango dentro de la compañía<sup>399</sup>. Así, las actrices María Ladvenant y Francisca Muñoz, primeras damas de sendas compañías, fueron las mejor pagadas, con 1.600 reales de vellón cada una<sup>400</sup>. Por su parte, Nicolás de la Calle, primer galán de la compañía de Ladvenant y Manuel Martínez, segundo en la de Hidalgo, cobraron 1.950<sup>401</sup>. Según el registro conservado, las pagas oscilan entre las de estos cómicos y los 350 reales que recibieron los acompañantes de los actores, cuyo sueldo fue el más bajo.

<sup>397</sup> Para las relaciones de gastos ajenos a las representaciones teatrales ver AGP, SH, «Capitulaciones Matrimoniales», Caja 21, Expediente 1.

<sup>398</sup> Esta cifra difiere un tanto de la que aparece en la lista elaborada por la Oficina de Contralor, que fue de 84.560 reales.

<sup>399</sup> Claudio del Campo también fue el administrador del capital que correspondió a los actores por su participación en la representación que se ejecutó para la celebración de la entrada de Carlos III en Madrid en 1760: «La junta de festejos acordó en este día se despache libramiento a favor de Claudio del Campo de 17.550 reales de vellón para que los distribuya entre los individuos de las dos compañías de representantes en esta villa por razón de ayuda de costa para vestir sus papeles en la loa y comedia que se ha de ejecutar en el Coliseo del Retiro» (Archivo de la Villa de Madrid, Secretaría, 2-73-2).

<sup>400</sup> María Ladvenant realizó el papel de Irífile, dama protagonista en *Duelos*, y de Melchora, la segunda en *El domine*. Francisca Muñoz, por consiguiente, fue Deidamia, segunda dama en *Duelos*, y Leonor, la primera en *El domine*. Solamente Águeda de la Calle recibió la misma cantidad que ellas, puesto que, aunque no actuó, preparó el papel de Irífile para suplir a María Ladvenant si fuese necesario y tuvo una actuación menor en la comedia de Cañizares. La actriz se había retirado de la escena el año anterior, «pero desde 1739 venía desempeñando papeles de primera dama con grande aplauso» (Cotarelo, 1896, p. 23), de ahí que se contara con ella.

<sup>401</sup> Nicolás de la Calle fue el galán principal en las dos comedias; realizó el papel de Toante y de don Enrique, mientras que Manuel Martínez fue el segundo: Leonido en *Duelos* y don Antonio en *El domine*. José García, caso similar al de Águeda de la Calle, fue suplente del galán principal en *El domine* y además desempeñó el papel de Cósdroas (barba) en la comedia calderoniana, por lo que percibió el mismo sueldo. Conviene señalar que Nicolás de la Calle, además de la compensación económica que percibió por su actuación en las dos comedias, «por la dirección, ensayos, y disposición» de ellas cobró 6.000 reales, tal y como figura en la lista de gastos oficial emitida por la Oficina de Contralor General de la Casa Real (BNE, MSS/20273/32).

Si se comparan estas cantidades con el salario habitual de un comediante de la época, puede afirmarse que esta clase de eventos suponía un sobresueldo importante para su economía. En las compañías del momento los actores cobraban dos tipos de sueldos: *partido* y *ración*. El primero lo percibían a diario, independientemente de si había función o no ese día y el segundo por cada representación. La cuantía dependía de la categoría del actor. De acuerdo con la información que ofrece Cotarelo, «una primera dama tenía de *ración*, en tiempo de María Ladvenant, 8 ó 10 reales». Además, igual que el primer galán, recibía 30 reales diarios de sueldo *partido*<sup>402</sup>. Si atendemos a estas cifras, el ingreso mensual de un comediante de la categoría de María Ladvenant o de Nicolás de la Calle estaría entre los 1000 y, como máximo, 1200 reales —si cobrase 10 reales por cada representación y trabajase los 30 días del mes—. Por consiguiente, la compensación económica por su participación en los festejos reales era superior a la que podían llegar a recibir en todo un mes de trabajo. Además, a ello debía sumarse el pago por las representaciones que realizaron en las casas de los distintos embajadores. Sabemos que al menos en cuatro de las seis «fiestas de teatro» que se pusieron en escena actuaron cómicos de las dos agrupaciones<sup>403</sup>. En el *Libro de cuentas y gastos de la compañía de María Ladvenant* se proporcionan las cifras que constan en las cuentas del conjunto cómico por la «fiesta de teatro» realizada en casa del embajador de Francia, el marqués de Ossun, que fue de 18.000 reales. Por las que se escenificaron en las casas del conde de Rosenberg y el embajador de las Dos Sicilias no percibieron «cosa alguna»<sup>404</sup>. A esto deben añadirse los 60.000 reales que se entregaron a Claudio del Campo «de orden verbal del excelentísimo señor mayordomo mayor [j] para que los reparta entre sus individuos por gratificación en consecuencia del trabajo que les motivó la ejecución de las dos comedias que representaron en la real presencia de S. M.»<sup>405</sup>.

El inventario de los principales gastos derivados de la representación de las comedias —sin tener en cuenta la cera para la iluminación, los fuegos artificiales o el vestuario que se confeccionó— es de gran utilidad para la reconstrucción de la puesta en escena de la pieza calderoniana. Se aportan abundantes detalles sobre el componente espectacular y visual de la representación, desde los instrumentos y accesorios de los que se sirvieron los actores hasta las particularidades del decorado y su ornamentación. En el apartado dedicado a la puesta en escena se comentarán algunas de las entradas incluidas en la lista elaborada por Claudio del Campo para ofrecer una visión más completa de la escenificación de *Duelos* en el Coliseo del Buen Retiro.

En definitiva, la extensa documentación que custodia el Archivo de la Villa de Madrid ha sido de gran utilidad para conocer el proceso de planificación y organización de la «fiesta de

<sup>402</sup> Cotarelo, 1896, p. 21. La cifra que proporciona Cotarelo coincide con la que aparece en la lista de intérpretes que conformaron la compañía de María Ladvenant en la temporada siguiente, de 1764-1765. En ella, al lado del cómico, se incluye el sueldo de *ración* que recibía. Ver *Libro de cuentas y gastos de la compañía de María Ladvenant*, fol. 42r.

<sup>403</sup> Así consta en los impresos que se han conservado de las distintas fiestas. La suelta de *L'Endimione* (BNE, T/23803), la serenata de Metastasio que se representó en la segunda de las fiestas ofrecidas por el embajador austriaco, no presenta el nombre de los actores, que muy probablemente fueron italianos. En cuanto a la que ofreció el Duque de Medinaceli el día 21 de febrero, no he podido localizar ningún impreso. De todas formas, en la descripción de la *Gaceta de Madrid* sobre los festejos se comenta que se trajeron bailarines de Cádiz y Barcelona para la representación, así que quizás fue un elenco diferente al de las compañías madrileñas el que realizó la representación: «siguió el día 21 la del excelentísimo señor duque de Medinaceli, caballero mayor del rey nuestro señor, reducida a un abundante exquisito refresco, a una fiesta española de teatro, en el que lucieron mucho los ocho bailarines que su excelencia hizo venir en toda diligencia desde Barcelona y Cádiz; y a una suntuosa cena, después de la cual principió el baile, que duró hasta el amanecer» (*Gaceta de Madrid*, 28 de febrero, 1764, p. 79).

<sup>404</sup> *Libro de cuentas y gastos de la compañía de María Ladvenant*, fol. 40r.

<sup>405</sup> Ver *Gastos de la representación de dos comedias en el Real Coliseo del Buen Retiro, en febrero de 1764* (BNE, MSS/20273/32).



teatro» en la que se representó *Duelos de amor y lealtad* en una circunstancia tan particular y trascendente como la celebración del casamiento de la infanta María Luisa de Borbón. Gracias a la información contenida ha sido posible identificar a los encargados del espectáculo teatral: desde el director de escena, el autor de la loa y de los sainetes o los compositores musicales, hasta los responsables de aspectos menores, como el vestuario, las tramoyas o los fuegos artificiales que se lanzaron al finalizar la función. Pero además de su relevancia testimonial, la documentación conservada también ha servido para ampliar el repertorio dramático y musical de autores que han quedado relegados y que todavía precisan de la consulta de nuevas fuentes que ayuden a completar su obra. Es especialmente llamativo el caso del marqués de la Olmeda, «Erauso y Zabaleta», del que se conocen algunas piezas breves, pero en ningún lugar se le atribuye la loa que abrió la representación de la comedia calderoniana<sup>406</sup>. Ocurre algo similar con Antonio Guerrero y José de Nebra, los encargados de la música de la comedia y de la pieza introductoria. Tanto Morales de la Fuente, quien ha dedicado una tesis doctoral a la figura de Guerrero, como el voluminoso catálogo de Álvarez Martínez sobre las composiciones musicales de Nebra, obvian que ellos hubiesen puesto la música de la representación de 1764<sup>407</sup>.

Asimismo, se ha observado el procedimiento interno que se siguió para la compleja puesta en marcha de una representación de tal envergadura. Pese a que fue el Ayuntamiento de Madrid el principal organizador, se percibe la absoluta subordinación al marqués de Montealegre en cada uno de los pasos y decisiones que se tomaron, ya que en último término se debía cumplir la voluntad del rey. En este sentido, de la documentación se desprende un «modelo de celebración» absolutamente codificado. Según Bourgade cada festejo nupcial podía plasmarse en dos ejes diferenciados:

-Las ceremonias: según el orden cronológico: acuerdos preliminares entre los padres y los futuros esposos, viaje del embajador del prometido al país de la prometida, entrada pública del embajador, que va a pedir oficialmente a la prometida, capitulaciones matrimoniales, desposorios, salida en público de la Familia Real a dar las gracias a Nuestra señora de Atocha. En una segunda etapa, vienen el viaje y la ceremonia de entregas de la princesa.

-Los festejos: galas y luminarias, fuegos artificiales, corridas de toros, juegos de cañas, funciones de parejas, bailes, representaciones teatrales, mojigangas<sup>408</sup>.

Las celebraciones por el casamiento entre la infanta María Luisa y el archiduque Pedro Leopoldo se adaptan a la perfección a los respectivos rituales y códigos preestablecidos tanto en el ámbito ceremonial como en el festivo<sup>409</sup>. Por esta razón, se siguen muy de cerca los procedimientos y las decisiones tomadas en 1760, fecha del último gran festejo real<sup>410</sup>. Se hace

<sup>406</sup> De hecho, posiblemente fuese su última composición, puesto que falleció en noviembre de 1764.

<sup>407</sup> Ver Morales de la Fuente, 2018 y Álvarez Martínez, 2003, respectivamente.

<sup>408</sup> Bourgade, 2000, p. 220.

<sup>409</sup> En cuanto a las ceremonias, cronológicamente, se realizaron los acuerdos preliminares entre el rey y, en este caso, el conde de Rosenberg en octubre de 1763. El embajador austríaco viajó a España para pedir la mano a la infanta, fue recibido públicamente el 11 de febrero, el día 15 se firmaron las capitulaciones matrimoniales, el 16 se celebró de forma oficial el desposorio y el 19 salió públicamente la comitiva real desde el Retiro a dar las gracias a Nuestra Señora de Atocha. Posteriormente, la infanta viajó a Innsbruck para reunirse con su esposo, Leopoldo II, donde se produjo el enlace matrimonial. En lo que respecta a los festejos, los días 14, 15 y 16 se dispusieron luminarias en toda la villa. Las noches del 14 y 15 se representaron en el Coliseo del Buen Retiro *Duelos de amor y lealtad* y *El domine Lucas* acompañadas de fuegos artificiales. El 17, 18 y 20 el conde de Rosenberg ofreció tres fiestas de teatro con banquete y baile, el 21 fue el duque de Medinaceli en su posada, el 22 el embajador de las Dos Sicilias y el 24 el marqués de Ossun.

<sup>410</sup> «La organización de las ceremonias y festejos para las bodas reales se basa, a menudo, en un primer momento, en los archivos relativos a los precedentes matrimonios. Se buscan los detalles de su desarrollo, y la referencia al modelo anterior permite la fiel repetición de lo establecido entonces» (Bourgade, 2000, p. 220).



referencia en varios documentos a la copia de una «relación» que los comisarios del Ayuntamiento le proporcionaron al marqués de Montealegre sobre las celebraciones anteriores, a la que se recurre en ocasiones para ordenar los pagos pertinentes o realizar determinadas gestiones<sup>411</sup>.

La correspondencia casi diaria entre el representante de su majestad y los comisarios municipales responsables de los festejos, así como las juntas celebradas, manifiestan el grado de implicación y atención puestos en cada elemento necesario para la ejecución de las representaciones. Al mismo tiempo, evidencian el lapso temporal que se precisó para la disposición de los festejos. Si se tiene en cuenta la multitud de personal del que se requirió y que fue necesario coordinar, es reseñable que en el transcurso de cuatro meses —desde la audiencia oficial entre el conde de Rosenberg y el rey en octubre de 1763 a febrero de 1764— se hubiese conseguido.

Contamos con algunos datos sobre la antelación con la que habitualmente se preparaban de este tipo de representaciones; sabemos que el Ayuntamiento organizó tres fiestas los días 15, 16 y 17 de febrero de 1722 para la celebración del casamiento de la infanta Ana Victoria y el del príncipe Luis<sup>412</sup>. Sin embargo, el acuerdo matrimonial entre la princesa y el rey Luis XV de Francia se había anunciado oficialmente a finales de septiembre de 1721, y el del príncipe Luis e Isabel de Orleáns en el mes de noviembre. El compromiso nupcial entre Carlos de Borbón y Amalia de Sajonia se produjo en enero de 1738 y los festejos oficiales en julio de ese mismo año<sup>413</sup>. En cuanto a la celebración de los desposorios entre el príncipe Carlos, futuro Carlos IV, y María Luisa de Parma, se comunicó al corregidor de la villa la intención de su majestad de organizar una serie de festejos que correrían a cargo del Ayuntamiento de Madrid el 16 de diciembre de 1764. Por orden del 6 de enero de 1765, el rey aprobó las comedias que se representarían. En esa misma fecha, el monarca decidió que «se habían de ejecutar para el mes de agosto del año de 1765»<sup>414</sup>. A la luz de estas noticias, parece que el proceso temporal de organización oscilaba entre los cuatro y seis meses, aproximadamente.

Con todo, se advierten constantes peticiones de rapidez y premura en el cumplimiento de los encargos del Ayuntamiento a los distintos responsables, especialmente a los autores de las piezas breves y a los compositores musicales. Son numerosas las demandas del tipo «se entreguen con la posible brevedad», «que sin pérdida de tiempo dispongan su repartimiento», «que la arregle con toda brevedad», etc. Igualmente, existe una excesiva preocupación por la exclusividad del espectáculo y por la imagen exterior que se debía proyectar. Son varias las advertencias del marqués para que se mantenga «en reserva» la música de las piezas, el aspecto del teatro o el vestuario que se estaba confeccionando.

En síntesis, se exige la mayor profesionalidad en todos los aspectos concernientes a las representaciones. Se seleccionaron los actores más capacitados de las dos compañías teatrales, la música fue compuesta por los músicos de mayor renombre del momento y la orquesta de instrumentos fue «toda la del rey». Se trataba de un evento de máximo interés y relevancia

---

<sup>411</sup> Se decide, por ejemplo, que no se satisfaga la demanda de los doce músicos de guardias que tocaron con las comparsas de que se les diese «algo más que en el año de 1760» porque les parece «no haber motivo para que se haga novedad». Asimismo, el marqués escribe en una carta a los comisarios municipales que «no se pagará al mayordomo de propios, don Antonio Bengoa, respecto no haberlo V. S. S. hecho el año de 1760, según parece en la copia de relación que V. S. S. me proporcionaron».

<sup>412</sup> «Reales festejos que Madrid ejecutó en celebridad de los gloriosos casamientos de los Serenissimos Señores, Príncipe Nuestro Señor, y Señora Infanta, Reyna de Francia, los días 15, 16 y 17 de febrero de 1722». Ejemplar custodiado en la BNE (MSS/10353).

<sup>413</sup> Ver Carreras, 2000, pp. 326-327.

<sup>414</sup> Archivo de la Villa de Madrid, Secretaría, 2-74-6. Sin embargo, finalmente no pudieron ejecutarse hasta diciembre del mismo año.

nacional, que como cualquier otra celebración de esta clase era el perfecto instrumento diplomático del que se servía la Corona para reafirmar su poder y reforzar sus relaciones exteriores con miembros de otras casas reales. Lo lograba en parte mediante el propio acuerdo matrimonial, en este caso, con la Corona de Austria, pero también gracias a los banquetes, bailes, refrescos y representaciones teatrales de las que disfrutaban embajadores, ministros y altos cargos extranjeros. Lo más importante de la representación era, por consiguiente, esmerarse «en dar gusto» al selecto público.

#### 5.2.2.2. Aproximación a la puesta en escena

En 1764 el espacio predilecto para la puesta en escena de las representaciones más imponentes, con motivo de la celebración de ocasiones especiales vinculadas a la familia real era el Real Coliseo del Buen Retiro. Por aquel entonces había sufrido importantes remodelaciones desde su inauguración en 1640, como primer espacio cerrado concebido para la escenificación de grandes producciones dramáticas. Los mayores avances escenográficos, importados desde Italia de la mano de los ingenieros Cosimo Lotti y posteriormente Baccio del Bianco posibilitaron la ejecución de las puestas en escena más sobresalientes y brillantes de nuestros dramaturgos áureos. Pero a lo largo del siglo XVIII el Coliseo también vivió momentos de auge y esplendor, convirtiéndose en escenario de magníficas óperas, serenatas y comedias, gracias, especialmente, a la presencia del gran *castrato* italiano Carlo Broschi «Farinelli» desde su llegada a la corte en 1737 y su nombramiento como director del Coliseo<sup>415</sup>.

Margarita Torrione, en un detallado trabajo sobre la arquitectura del Real Coliseo, realiza un repaso por la transformación exterior e interior que sufrió el edificio<sup>416</sup>. Nos interesa en concreto «la gran reforma de 1747»<sup>417</sup>, llevada a cabo más un siglo después de su construcción que, supervisada por «Farinelli», fue diseñada por el arquitecto Francisco Eugenio de Moradillo. Se han conservado los «expedientes y acuerdos sobre las obras del Teatro de este Real Sitio», a partir de los que Torrione extrae la mayor parte de la información<sup>418</sup>. Su descripción, junto a otra documentación de la época, ofrece un panorama general bastante detallado de las posibilidades escénicas y apariencia de un espacio como el Coliseo durante el siglo XVIII<sup>419</sup>.

---

<sup>415</sup> Farinelli no solo supo aportar su arte a la corte madrileña, sino que su influencia en la renovación teatral sería fundamental, alimentando con sus consejos las puestas en escena y a los pintores encargados de las decoraciones (Morales y Marín, 2000, p. 289). Según Begoña Lolo, su gran proyecto permitió que, en especial, desde 1750 hasta 1758 «del *status* de las representaciones meramente ocasionales y habitualmente ceñidas a acontecimientos regios de especial importancia [j] las *soirées líricas*, fundamentalmente óperas y serenatas pasasen a formar parte de la vida lúdica y musical de la corte de una forma sistemática y perfectamente organizada» (Lolo, 2000, p. 365).

<sup>416</sup> Torrione, 2000. Sobre la arquitectura del Coliseo del Buen Retiro ver también el indispensable estudio de Brown y Elliot, 2003 y Chaves Montoya, 2004, pp. 79-107.

<sup>417</sup> Se trató de la última remodelación que sufrió el Coliseo del Buen Retiro antes de su definitiva demolición en plena Guerra de Independencia (1813) por los generales Pakenham y Hill.

<sup>418</sup> A.G.P., Buen Retiro, Fernando VI, C<sup>a</sup> 11745/3 y C<sup>a</sup> 11747/32.

<sup>419</sup> Ver la extensa documentación que ofrecen López Alemany y Varey, 2006, sobre las representaciones palaciegas en Madrid en el período 1707-1724, entre las que se incluyen *Todo lo vence amor* (1707), *Las Amazonas de España* (1720), *Angélica y Medoro* (1722), *La hazaña mayor de Alcides* (1723) o *Fieras afemina amor* (1724) de las que se detalla la pintura de las mutaciones o el decorado para la puesta en escena. También puede consultarse la sucinta descripción en la *Gaceta de Madrid* (21 de abril de 1750) de las mutaciones y de la maquinaria utilizadas para la puesta en escena de *L'Armida placata*, representada el 12 de abril de 1750 para la celebración de los desposorios entre la infanta María Antonia Fernanda y Víctor Amadeo de Saboya.

El primer paso de la reforma consistió en la construcción de «cinco tragaluces para bajar las arañas [j] y en el medio una cúpula ochavada de once pies de diámetro [3m. 8 cm.] y veinticuatro de altura [6m. 72cm.], con sus ventanas, cornisa, y demás adorno de yesería» en el cielo raso del anfiteatro<sup>420</sup>. Además,

se reformó y ensanchó cuanto fue posible el frontis, proporcionándose su embocadura. Se remodeló y amplió asimismo el foso para la orquesta [j] Se dotó al Coliseo de sofisticadas “Máquinas tanto del Foso como del Contrafoso, que son tanto en cantidad como en calidad las mejores que se han podido hacer para uso de Teatros”. Todas las cañerías que desde los jardines pasaban por la línea de los cimientos, a la altura del escenario y sus nuevos anejos, se mudaron completamente, de forma que se beneficiará éste de un “juego de canales”, con sus trampillas, escotillas y escotillones, que posibilitaba la utilización de una o varias fuentes en óperas y comedias, y los juegos de agua natural como elemento escénico decorativo<sup>421</sup>.

Torrione también se detiene en los cambios que sufrió el anfiteatro en cuanto a la disposición de los aposentos en los que se situaba el auditorio:

Se levantaron en el anfiteatro 5 “órdenes” de aposentos o pisos de palcos. Cada aposento o “balcón” medía 9 pies de altura [2 m. 52 cm.], salvo el de la luneta o palco de “Ss. Ms. y Damas”, que medía el doble [5m. 4cm.]. Sobre ésta se alzaban dos pisos de aposentos altos [j]. La tradicional “Cazuela de las Mujeres” se convirtió en un amplio balcón para “Damas”, alto como un palco ordinario pero tan amplio como el de los reyes. En el último piso, cuyos balcones, sin atribución fija en la “Planta de Aposentamiento” que se dibujaba para cada evento teatral, solían quedar “à la orden” de un miembro de la Casa Real, un claro central o “Tertulia” quedaba “à disposición de la Camarera mayor<sup>422</sup>”.

En lo que atañe a la capacidad del teatro, la estudiosa da la cifra total de 60 aposentos o balcones, 12 por piso. A excepción del de los reyes, en cada aposento cabían 6 personas como máximo, así que hablaríamos de al menos 360 espectadores. La distribución del auditorio, con aspecto ovoidal, era similar a la reproducida en el siguiente plano del Coliseo para la representación de *El triunfo mayor de Alcides* en 1760, organizada por el Ayuntamiento por la entrada de Carlos III en Madrid.

---

<sup>420</sup> A.G.P., Buen Retiro, Fernando VI, C<sup>a</sup> 11745/3. «Según Farinelli, iluminaban la platea una araña de 36 luces y cuatro de 12» (Torrione, 2000, p. 309).

<sup>421</sup> Torrione, 2000, p. 309.

<sup>422</sup> Torrione. 2000, p. 311.

*Distribucion que se ha hecho de los balcones del Real Coliseo del Buen Retiro para la Comedia que se ha de representar a S.S. M.M. el día de la fecha.*

|                       |                    |                    |                    |                    |                    |   |                    |                    |                    |                    |                     |                     |                     |
|-----------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|---|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------------------|
| 1.<br>Ala<br>orden    | 2.<br>Ala<br>orden | 3.<br>Ala<br>orden | 4.<br>Ala<br>orden | 5.<br>Ala<br>orden | 6.<br>Ala<br>orden | Textula adispo<br>sición de la Cama<br>raa mayor. |                    | 7.<br>Ala<br>orden | 8.<br>Ala<br>orden | 9.<br>Ala<br>orden | 10.<br>Ala<br>orden | 11.<br>Ala<br>orden | 12.<br>Ala<br>orden |
| 1.<br>Tercel<br>orden | 2.<br>Ala<br>orden | 3.<br>Cama<br>raa  | 4.<br>Cama<br>raa  | 5.<br>Cama<br>raa  | 6.<br>Cama<br>raa  | 7.<br>Ala<br>orden                                | 8.<br>Ala<br>orden | 9.<br>Cama<br>raa  | 10.<br>Cama<br>raa | 11.<br>Cama<br>raa | 12.<br>Cama<br>raa  | 13.<br>Cama<br>raa  | 14.<br>Cama<br>raa  |
| 15.<br>Cama<br>raa    | 16.<br>Cama<br>raa | 17.<br>Cama<br>raa | 18.<br>Cama<br>raa | 19.<br>Cama<br>raa | 20.<br>Cama<br>raa | Línea de los<br>Reyes.                            |                    | 21.<br>Cama<br>raa | 22.<br>Cama<br>raa | 23.<br>Cama<br>raa | 24.<br>Cama<br>raa  | 25.<br>Cama<br>raa  | 26.<br>Cama<br>raa  |
| 27.<br>Cama<br>raa    | 28.<br>Cama<br>raa | 29.<br>Cama<br>raa | 30.<br>Cama<br>raa | 31.<br>Cama<br>raa | 32.<br>Cama<br>raa | Línea de las<br>Damas.                            |                    | 33.<br>Cama<br>raa | 34.<br>Cama<br>raa | 35.<br>Cama<br>raa | 36.<br>Cama<br>raa  | 37.<br>Cama<br>raa  | 38.<br>Cama<br>raa  |

*En esta forma se han repartido para esta función los aposentos del Real Coliseo del Buen Retiro por el duque de Alba, mayordomo mayor de S. M., al que como tal toca hacer esta distribución. El marqués de Montealegre también se encargó de repartir los aposentos para la representación de la comedia calderoniana, según consta en una nota en la que se señala el lugar que ocuparon los comisarios municipales:*

**Ilustración 1.** Distribución de los asistentes a la representación de *El triunfo mayor de Alcides* en el Coliseo del Buen Retiro, 1760 (A.G.P., plano nº 6910).

A pesar de que contamos con una extensa documentación conservada en el Archivo de la Villa acerca de la representación de *Duelos de amor y lealtad*, apenas se alude a la situación de los invitados de la fiesta teatral. Como es sabido, en el centro del hemiciclo, «en forma de U alargada», se hallaba la logia o palco real, y debajo de él se extendía la cazuela<sup>423</sup>. La asignación de cada localidad se realizaba según el criterio del mayordomo mayor del rey<sup>424</sup>. Así se indica en el plano de 1760: «En esta forma se han repartido para esta función los aposentos del Real Coliseo del Buen Retiro por el duque de Alba, mayordomo mayor de S. M., al que como tal toca hacer esta distribución». El marqués de Montealegre también se encargó de repartir los aposentos para la representación de la comedia calderoniana, según consta en una nota en la que se señala el lugar que ocuparon los comisarios municipales:

En el día de hoy, 14 de febrero de 1764, se representó a su majestad la comedia intitulada *Duelos de amor y lealtad*, y el excelentísimo señor marqués de Montealegre, mayordomo mayor, dio a Madrid para que viera un palco número primero del primer suelo para lo que se dio llamamiento a todos los caballeros capitulares y con efecto concurrieron a él.

A lo que se añade: «Y el día siguiente 15 se dio el mismo palco para la comedia de *El dómine Lucas*».

El primer suelo era un lugar privilegiado, de gran visibilidad, reservado habitualmente para las personalidades más destacadas. Según la documentación ofrecida por Varey y López

<sup>423</sup> Maestre, 1989, p. 179.

<sup>424</sup> Como documentan Varey y López Alemany, 2006, pp. 1-3 existieron desde su apertura en 1640 disputas y protestas por la distribución de aposentos (ver Greey y Varey, 1997, pp. 131-152, docs. 18 y 19). Según una carta que reproducen de Antonio Mayers, conserje del Real Coliseo, al condestable de Castilla, mayordomo mayor de su majestad en 1707, «desde el año 1682 que entró mi padre y antecesor en este empleo a servirle tengo plantas y boletas de diferentes festejos que se han ejecutado en el Coliseo en días de celebridad de nombre o años [...] y todas ellas se han ejecutado por los señores mayordomos mayores en uno y otro tiempo, dirigiéndolas de su orden a los conserjes para su ejecución y observancia» (Varey y López Alemany, 2006, p. 65, doc. 8c). Sobre esta cuestión ver también Flórez Asensio, 1998, pp. 182-183.



Alemaný, desde 1665 hasta 1721 la villa de Madrid siempre ocupaba un balcón del primer suelo, preferentemente el número seis, que se encontraba de inmediatamente seguido de la luneta de los reyes desde el lado derecho<sup>425</sup>. En una nota conservada entre la documentación del Archivo de la Villa sobre la representación de *Duelos* se especifica que para los ensayos generales que se ejecutaron los días 11 y 12 de febrero también se les concedió el balcón primero del primer suelo a los responsables del Ayuntamiento madrileño:

Previénese para que siempre conste como el excelentísimo marqués de Montealegre, mayordomo mayor de S. M., dio ocho palcos del Coliseo del número primero hasta el octavo, ambos inclusive, de primer suelo para los ensayos generales que se han de ejecutar en el Coliseo del Buen Retiro los días once y doce de este mes con asistencia del príncipe infante e infanta, los cuales se repartieron entre la comisión que se compone del señor corregidor, los cuatro caballeros comisarios, procurador general y los dos secretarios de Ayuntamiento, y para que siempre conste pongo esta nota. Madrid, nueve de febrero de mil setecientos sesenta y cuatro.

Estas son todas las referencias que hemos podido localizar sobre la distribución del auditorio. Sin embargo, sobre la escenografía, mutaciones y demás elementos decorativos que pudieron visualizar los asistentes a la representación de *Duelos de amor y lealtad* conservamos mayor documentación.

En primer lugar, sabemos que el responsable de la apariencia del teatro fue Santiago Campana Bonavera, tramoyista de origen boloñés, que en tiempos de Fernando VI era el encargado de la supervisión y seguridad de los Coliseos del Buen Retiro y de Aranjuez<sup>426</sup>. Colaboró mano a mano con Carlo Broschi «Farinelli» hasta su destitución como director de ambos teatros en 1759, con la llegada al trono de Carlos III. El propio Farinelli, en su *Descripción sobre el estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* explica que Bonavera tenía a su cargo «la custodia y limpieza del Coliseo, atendiendo con particular desempeño las noches de función al manejo de las mutaciones». Sus tareas se centraban en

la compra de la madera, clavazones, lienzos, cuerdas, herrajes, y demás géneros que se necesitan para las obras de su inspección, y de su particular cuidado y obligación, recoger de los mercaderes a quienes compra estos efectos, los recibos de los pagamentos que les hace con expresión de cantidades, y precios, para que en todo tiempo pueda justificarse [j] Está igualmente a su cuidado, el Teatro del Real Sitio de Aranjuez y cuanto en él se necesita<sup>427</sup>.

Aunque no hemos localizado documentación que lo corrobore, posiblemente, tras la marcha de Farinelli Bonavera continuó realizando sus labores, tal vez ahora como responsable de la escenografía de las representaciones que se llevaban a cabo en el Coliseo del Buen Retiro<sup>428</sup>. En el manuscrito conservado en el Archivo de la Villa de Madrid sobre los «Festejos

---

<sup>425</sup> Fue el balcón asignado a Madrid los días que se hicieron representaciones ante el monarca en los años 1683, 1685, 1691, 1697, 1703, 1705 y 1707 y 1720. «Con anterioridad a 1655 Madrid venía utilizando el balcón número 4 del primer suelo —que se encontraba junto a la luneta de los Reyes— en las representaciones tanto a SS.MM. como al público» (Varey y López Alemany, 2006, pp. 4 y 5).

<sup>426</sup> Ver García-Toraño Martínez, 2009, p. 257.

<sup>427</sup> Farinelli, 1758, fols. 124r-125r. Se ha consultado el ejemplar localizado en la Biblioteca Real (II/1412).

<sup>428</sup> Torrione documenta la gran amistad entre el *castrato* y el tramoyista al quedar este como responsable de los trámites acerca de la compra de la casa de Farinelli cuando se vio obligado a regresar a Bolonia en 1760: «nueve años después de su construcción, y a los pocos meses de haber regresado Farinelli a Italia (llegó a Bolonia en junio de 1760), Carlos III anexó la residencia del famoso soprano al patrimonio de la Corona, pagando a su propietario el precio estimado por el arquitecto Jaime Marquet (Jacques Marquet) [j] Al regresar a Bolonia, Farinelli había



por la entrada en público del Rey D. Carlos 3º» en 1760, también aparece Bonavera como encargado de la escenografía de la pieza teatral representada en el Coliseo, *El triunfo mayor de Alcides*:

acordose se despachen las órdenes interinas de las cantidades que pidiese don Santiago Bonavera por cuenta de la iluminación y pintado de las mutaciones que han de servir en la comedia que se ha de representar a sus majestades en el Coliseo del Buen Retiro<sup>429</sup>.

En el caso de la puesta en escena de *Duelos*, el primer contacto directo entre los comisarios de los festejos y el tramoyista se produjo el 29 de octubre de 1763, tan solo unos días después de la toma de las primeras decisiones sobre las comedias que se representarían. Así lo relatan los responsables municipales en una carta dirigida al marqués de Montealegre:

A Bonavera hemos visto y nos ha manifestado que V. E. le previno dispusiese todo lo conducente al teatro y sastre. Lo que observara puntualmente y para lo que fuese necesario ha pasado de nuestra orden Nicolás de la Calle a ponerse de acuerdo con él.

Según la relación de gastos autorizada por la Oficina de Contralor de la Casa Real, se le entregó la cantidad de 138.502 reales y dos maravedís de vellón

procedida de los gastos que hizo en dieciséis semanas desde treinta de octubre del año próximo pasado, hasta diez de marzo del corriente para adornar y disponer el Coliseo del Palacio de Buen Retiro, pagar a las personas que ensayaron las comparsas, mutaciones de teatro, cera, sebo, pintura y demás que universalmente se ha ofrecido para la ejecución de las dos citadas comedias según por menor se manifiesta en la nominada cuenta, y recados de justificación que la acompañan.

A pesar de que no se ha conservado una descripción detallada de las mutaciones ni de los elementos decorativos diseñados para la comedia, las acotaciones escénicas de los dos manuscritos conservados de *Duelos* ofrecen abundantes detalles del aspecto visual del escenario. Por añadidura, la lista de gastos «para saca de papeles, copias de comedias, loa y sainetes, adornos de ellas y demás menudencias» que elaboró Claudio del Campo ayuda a completar la información sobre el decorado y los accesorios que sirvieron a los actores para su caracterización.

Se han contabilizado catorce mutaciones de escena<sup>430</sup>. Teniendo en cuenta que dos de ellos se repiten en tres ocasiones, podemos hablar de diez decorados distintos, que en líneas generales se ajustan a los ambientes convencionales repetidos desde el siglo pasado en los grandes montajes dramáticos, siguiendo los modelos escenográficos italianos. Chaves Montoya señala los habituales de «marina, bosque, jardín, palacio, templo, cielo, infierno», algunos presentes en *Duelos*<sup>431</sup>.

En el «Estudio textual» se comprueba que el manuscrito que custodia la British Library (MS2), representa el texto «definitivo» que se utilizó como base para la impresión del folleto del festejo teatral que tendrían los asistentes entre sus manos durante la representación. Por ello, preferimos tomar como referencia las mutaciones que presenta, y no las del manuscrito

---

dejado en Madrid como apoderado a su fiel amigo, compañero de tareas teatrales, el maquinista boloñés Santiago Bonavera [J] quien se hará cargo en 1760 de las gestiones inherentes a dicha compra» (Torrión, 1996, p. 331).

<sup>429</sup> Secretaría, 2/73/2.

<sup>430</sup> Según *Autoridades*, «en las Comedias se llaman [mutaciones] las diversas perspectivas que se forman corriendo los bastidores para que queden descubiertos los que antes estaban ocultos, y juntos representen los sitios en que se supone la representación, apareciendo unas veces un salón real, otras un bosque, otras una marina, etc.».

<sup>431</sup> Chaves Montoya, 2007, p. 326.

localizado en el Instituto Valencia de don Juan (MS1). Aunque apenas se observan divergencias, entendemos que las acotaciones escénicas de MS2 describen muy fielmente el aspecto que tendría el escenario en la representación palaciega de 1764.

La primera jornada se abre con una mutación que simula un campo de batalla entre dos ejércitos con «*tiendas de Campaña, y aparatos Militares*», además de una «*Arboleda, y foro de campaña*» (fol. 1r). Esta acotación inicial ya pone de manifiesto la complejidad escénica de la comedia y el juego de planos que posibilitaba la gran riqueza de medios de los que disponía el Coliseo del Buen Retiro. Imaginamos primeramente una mutación formada por un conjunto de bastidores que recrearía un campamento militar en la parte más cercana al auditorio<sup>432</sup>, en el que se encuentran Irífile, Leonido y Cenón cuando salen a escena:

IRÍFILE

[J]

¿adónde —¡ay de mí!— me lleva  
el despecho? Pues, por más  
que desatentada quiera  
seguir la voz de Toante,  
no puedo, según le empeña  
su valor. Dígalo el ver  
que, en fuga sus tropas puestas,  
cobardemente la espalda,  
destrozadas y deshechas,  
vuelven sin él.

Cajas.

LEONIDO

[J]

¿Dónde, valiente persiana,  
vas, cuando tus huestes dejan,  
por ampararse en los montes,  
desamparadas las tiendas?  
(vv. 20-38)

Pero, además, en el foro se evocaría un ambiente de campaña, ya que las tropas huyen «¡Al monte!» «¡Al valle!» y «¡A la selva!» (v. 14). En *Autoridades* se dice al respecto del foro que «en las comedias de mutaciones es la parte más retirada del teatro, que se forma de bastidores en perspectiva». Como señala Flórez Asensio, «El telón de foro, situado al fondo del escenario, cerraba la perspectiva, y por tanto debía guardar las reglas de la misma. Podía representar escenas muy distintas, desde paisajes a construcciones tales como palacios, cabañas, cuevas, etc»<sup>433</sup>. Narciso Tardón, quien ha dedicado su tesis doctoral a la reconstrucción de la puesta en escena del estreno de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* el 3 de marzo de 1680 explica la funcionalidad de este componente del teatro:

se considera «foro» a la parte del escenario o de las decoraciones teatrales opuesta al arco del proscenio y más distante de él. En nuestras representaciones palaciegas, cuando la puesta en escena de ciertos cambios requería un gran despliegue espacial, también se utilizaba esta parte más profunda del espacio escénico para su montaje. Para su integración a la escenografía de dichos

<sup>432</sup> De acuerdo con Chaves Montoya, «los bastidores [del Coliseo del Buen Retiro] se contaban en número de seis a cada lado (el primer par medía siete metros de alto por algo más de un metro de ancho cada bastidor), con una distancia entre ranura y ranura de más de un metro y medio para los tres primeros pares, de casi metro y medio entre el tercero y el cuarto, de más de dos metros entre el cuarto y el quinto, y entre este y el sexto de una vara (84 centímetros aproximadamente), hasta el primer foro o perspectiva mediana que, abierta, descubría cinco pares más hasta el telón de fondo, en el foro practicable» (2004, pp. 83-84).

<sup>433</sup> Flórez Asensio, 2004, p. 74.

cambios, este espacio del escenario contaba con un juego de bastidores en perspectiva, colocados detrás y a continuación del resto. El último término de bastidor situado en el foro actuaba en estos casos como bastidor de fondo o «perspectiva mediana» del conjunto del decorado<sup>434</sup>.

Entendemos, por consiguiente, un decorado múltiple, ya que el empleo del foro para la recreación de otro ambiente da mayor profundidad escénica.

El primer cambio escénico se señala mediante la indicación «*Mutacion de Jardin, y en el frontis vn Palacio*», en el que salen las damas «*cantando con ramos, y tocados de flores*» (fol. 8v). Se produce, por tanto, un cambio de bastidores que ahora simbolizan un jardín, al tiempo que la decoración del frontispicio simularía un palacio<sup>435</sup>.

La jornada se cierra con una ciudad en proceso de construcción (fol. 16v) minuciosamente detallada en la acotación escénica:

*Mutacion entera de ciudad en la accion de estarse edificando sus Murallas y Bahuartes: allí se han de ver barios Instrumentos que sirben ala fabrica Muchos Soldados en traje de Cautibos en Diversas acciones; vnos trabajando con picos y Zapas, otros labrando piedras; y otros Conduciendo Materiales; adbirtiendo que en el tablado habra figuras vivas enlas mismas acciones para hazer mas baria, y hermosa la confusion, varias centinelas entre los trabajadores, y sale Irifile y Despues toante* (fol. 16v).

Además de explicarse por extenso el aspecto de la mutación pintada —se especifican las distintas acciones que deben llevar a cabo los cautivos o los instrumentos que los acompañan—, en el propio tablado «*habra figuras vivas enlas mismas acciones para hazer mas baria, y hermosa la confusion*». Para lograr un espectáculo sorprendente y atractivo para el espectador, que se asemeje lo máximo posible a la construcción de la muralla de Tiro, los propios actores realizan las actividades que se simulan en la mutación. En la lista de gastos de la comedia se hace referencia al dispendio de «72 reales de vellón por 4 batideras, 12 llanas, 17 azadones, todo de hojalata como consta de recibo para la comedia de *Duelos*» y también se cita el gasto de «47 reales de vellón por la hechura y madera de los cabos para los azadones, batideras y llanas como consta de cuenta y recibo para la comedia de *Duelos*». Además, se gastaron «1300 reales de vellón por dorar y platear de fino», entre otras cosas, «las herramientas de la fábrica en la comedia de *Duelos*». Por consiguiente, salió a escena un número elevado de actores con instrumentos de cantería que se fabricaron exclusivamente para la representación. No sirvieron solamente para la recreación de la construcción de la ciudad, sino que el golpe de los azadones o «*azadas*» tiene la funcionalidad de marcar el ritmo del trabajo monótono e ininterrumpido de los esclavos persas, que acompañados por la música repiten su lamento: «¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo / que a la fortuna representa el tiempo!». Así se señala en la acotación: «*Dentro Golpes, Como de fabrica, y Cantan con los Instrumentos à Compas del golpe de las hazadas, las del Quatro, y los hombres Representan, vniendose con la Musica*» (fol. 15r).

La segunda jornada comienza con la repetición del jardín, aunque con pequeñas modificaciones, ya que ahora deberá haber «*en medio del tablado, azia el frontis vna fuente muy hermosa y alos dos lados de la fuente dos hermosos rosales donde coje rosas la Dama y ace un ramillete, y estos rosales encubren alos dos Galanes asu tiempo*» (fol. 20r). Además de la mutación en la que se representaría un jardín, se alude a una fuente que debería estar en medio

---

<sup>434</sup> Tardón, 1994, p. 709.

<sup>435</sup> Chaves Montoya explica que el escenario del Coliseo estaba enmarcado por el denominado arco de proscenio, cuyo aspecto variaba según la comedia representada y acontecimiento que se celebraba, aunque su estructura debía permanecer prácticamente siempre igual: «cuatro columnas (dos a cada lado), presumiblemente estriadas, flanqueaban el escenario, cerrado en su parte superior por un arco rebajado» (2004, p. 98).

del tablado. Se trata de un elemento muy habitual en las representaciones «de jardines y otros ámbitos», como indica Arellano<sup>436</sup>, que aporta mayor sofisticación y enriquece el aspecto visual del espacio escénico. No se menciona en la documentación a la que se ha tenido acceso, pero imaginamos que como en muchas otras funciones se utilizó uno de los escotillones a partir de los que podían alzarse elementos de este tipo<sup>437</sup>. En la pormenorizada descripción que ofrece la *Gaceta de Madrid* sobre la puesta en escena de *L'Armida placata*, de Metastasio, representada en 1750 para la celebración de los desposorios entre la infanta María Antonia Fernanda y Víctor Amadeo de Saboya, se hace referencia al uso de fuentes:

Aquella [mutación] figuraba un sitio delicioso, adornado de verdes grutas, y en el foro interior de una amenísima selva había en él ocho fuentes, que dirigían con hermosa variedad sus aguas, y las dos del medio las elevaban tanto que apagaron las luces de una araña, que estaba a 60 pies de altura perpendicular del teatro<sup>438</sup>.

En este caso no hablamos de una maquinaria tan compleja, pero es probable que se hubiese recurrido al mismo juego de canales con agua natural habilitado en la última reforma del Coliseo para utilizarse como elemento decorativo. La escena a la que se da paso con esta acotación presenta a Leonido y Cenón ocultos respectivamente bajo un rosal, cada uno en un extremo del escenario, mientras Irífle pasea de un lado a otro cogiendo flores, que también aparecen en la lista de gastos: «dos docenas de flores de mano finas, para el paso de los rosales en la comedia de *Duelos de amor y lealtad* como consta de cuenta y recibo».

De este espacio exterior se pasa a un «salon corto, cuyo telon encubre la fuente y los rosales, y en dicho telon abra pintada vna estatua de Diana, sobre una Vassa poco adornada y salen toante Cosdroas y los Cautibos con la Comparsa de ellos» (fol. 31v). La etiqueta «corto» en referencia al salón señala que el decorado que se presenta a continuación presenta una menor profundidad escénica. Cae el telón, que oculta la mutación de jardín y la fuente, y sobre él aparece pintada una estatua de Diana. Los persas se encierran en una de las casas cedidas por los fenicios para realizar un supuesto sacrificio a Diana, un ritual que realizan cada año, que no es más que un pretexto para urdir un plan de venganza contra sus invasores. Por ello, el diseño de la estatua dedicada a la divinidad es necesaria para ambientar la escena. A continuación, se presenta una «*Mutacion Corta de Calle*» (fol. 36v) que sirve de espacio para el diálogo entre Toante y Cósdroas, para dar paso a una «*Mutacion entera de Salon Magnífico, y en el centro de ella, ha de aber vna cama obstentosa que figura ser de tela Carmesi y oro*» (fol. 39r). Se trata del camarín de Leonido, lugar en el que se desarrolla el final de la segunda jornada, con lo que se recupera la totalidad del escenario con una mutación larga o «entera». El uso de adjetivos como «hermosa» y «ermosos», en referencia a la fuente y a los rosales, el de «obstentosa», con respecto a la cama, o el «Salon Magnífico» reafirman la búsqueda de una puesta en escena exquisita y refinada, acorde con la ocasión.

La tercera jornada se inicia con la siguiente mutación:

*Mutacion de Màr, y en el vna Armada con Dibersos Vajeles, y desde vno, què serà el mas adornado, ba saltando en tierra Alexandro ysu Exercito al son devna Marcha de musica ipor otra parte sale Cenon* (fol. 46r)

---

<sup>436</sup> Arellano, 2001b, p. 184.

<sup>437</sup> Ver Torrione, 2000, p. 310.

<sup>438</sup> *Gaceta de Madrid*, 21 de abril, 1750.



La ambientación marina y la presencia en escena de bajeles o embarcaciones es muy frecuente en el teatro áureo<sup>439</sup>. Ruano de la Haza expone las distintas posibilidades que existían para su recreación:

Las galeras y barcos que aparecían en el teatro eran representadas probablemente por medio de bastidores pintados, lo suficientemente verosímiles, aunque no necesariamente realistas, como para sugerir una embarcación [j] Otros barcos eran máquinas voladoras o elaboradas tramoyas [j] Por último, había [j] barcos verdaderos que flotaban sobre el agua<sup>440</sup>.

En este caso, posiblemente se trate de bastidores en los que habría pintada una escena marina e imaginamos en el tablado la simulación de un bajel adornado desde el que Alejandro y su ejército desembarcarían. Una escena similar se produce al comienzo de *El mayor encanto, amor*, pues Ulises y sus hombres arriban a la isla de Circe después de una tormenta. La acotación inicial indica: «*Tocan un clarín, y descúbrese un navío y en él Ulises, Antistes, Arquelao, Lebrel, Polidoro, Timantes, Floro y Clarín*»<sup>441</sup>. Alejandra Ulla, quien se ha ocupado de la edición crítica de la comedia, plantea la posible escenificación del navío a partir de la *Memoria* de Cosimo Lotti, responsable de la puesta en escena del estreno de la comedia en 1635 en el Estanque Grande del Buen Retiro y de las indicaciones del propio Calderón en una carta en respuesta a la *Memoria* elaborada por el ingeniero napolitano fechada el 10 de abril de 1635, dos meses antes de la representación:

no sabemos qué tipo de barco se empleó para esta escena. Lotti en su *Memoria* requería un barco real<sup>442</sup>; quizás así se hizo y, aprovechando la localización del teatro, la nave llegó por el agua del Estanque. También puede ser, sin embargo, que el barco saliese de un lateral del teatro. Lo que señala el dramaturgo en su respuesta es que desde la nave se debe poder saltar al tablado<sup>443</sup>; esta indicación resulta, no obstante, ambigua, pues bien se podía saltar desde la nave que venía por el agua, bien desde la nave que estaba ya en el propio tablado.

En la representación de *Duelos* se señala que «*y desde vno, què serà el mas adornado, ba saltando en tierra Alexandro ysu Exercito*», es decir, se espera que Alejandro también salte al tablado, al igual que exigía Calderón para el desembarco de Ulises. Por consiguiente, tal vez se armó algo similar a un barco que debía estar presente en escena. En cualquier caso, en la lista de gastos no se hace referencia a su diseño o construcción.

De la ambientación marítima se da paso a la repetición del jardín por tercera vez (fol. 48r), y posteriormente al «Salón Magnífico» de la segunda jornada (fol. 56v) ahora «*sin la cama una Mesa con luz y sale Leonido por la siniestra*». Toante, que mantiene a Leonido oculto en su propio camarín, entra al aposento como cada noche para darle la cena: «*Sale toante, abriendo vna puerta y trae luz, y vna cestilla en las Manos: cubierta con vna servilleta y flores*».

<sup>439</sup> Algunos ejemplos de comedias del Siglo de Oro son *La república del revés*, de Tirso de Molina, en la que la acción se desarrolla en un puerto, *El gallardo catalán*, de Lope, en la que se describe el acto de embarcación de los personajes a una nave, *El águila del agua*, de Luis Vélez, en la que se descubre una galera turca en la batalla de Lepanto, *La aurora en Copacabana* o *El mayor encanto, amor* de Calderón, etc. Ver más ejemplos en Ruano de la Haza, 2000, pp. 208-210.

<sup>440</sup> Ruano de la Haza, 2000, p. 210.

<sup>441</sup> Calderón, *El mayor encanto, amor*, a. inicial.

<sup>442</sup> «y se descubriera una grande hermosa, y dorada nave, adornada de flamulas, gallardetes, estandartes, vanderolas, que con hinchadas velas llegará á tomar puerto recogiendo las, y echando las anclas y amarras, donde se descubrieran Ulises y sus compañeros [j] ». (*Memoria de Cosimo Lotti*, en Ulla, 2011a, p. 92).

<sup>443</sup> «La nave, de manera que de ella se pueda saltar al tablado», palabras de Calderón en su carta (Ulla, 2011a, p. 92).



Suponemos que portaría el candil mencionado en la lista de gastos: «10 reales de vellón de un candil grande de hojalata para la comedia de *Duelos*» y una de las cestas que aparecen en la relación de gastos: «22 reales de vellón de un importe de 5 cestas, las cuatro grandes y la otra mediana como consta de recibo». Asimismo, se alude al dispendio de «400 reales de vellón por las hechuras y madera de una mesa grande», entre otros útiles.

De la estancia interior se produce un cambio a una «*Mutacion de Selba*» y además «*en el frontis se ve vna Ciudad Murada y asu tiempo se bèn por el horizonte ir amaneciendo el Sol*» (fol. 59v). Los persas han acordado que el primero en ser iluminado por el sol al amanecer será el nuevo rey de Tiro, así que todos cantan acompañados de la música:

Ven, sacro Apolo, ven,  
y, oráculo sin voz, dinos a quién  
laurel y luz han de ceñir, poniendo  
tú la luz y nosotros el laurel.  
(vv. 3362-3365)

Cósdroas pide que cese la aclamación a la divinidad y se inicia una nueva canción. En ese instante, en el manuscrito se incluye una acotación escénica en la que se indica lo siguiente: «*al empezar el 4º ba saliendo el sol poco a poco asta su Cenit*». Esto nos hace suponer que en el frontis se vería una ciudad murada y el sol sería un elemento móvil, que a medida que iba avanzando el canto, se iría elevando a partir de su sistema de cuerdas y poleas hasta que el público pudiese observarlo en su totalidad. Es importante tener en cuenta la oscuridad de la escena. En efecto, los propios personajes aluden a la falta de visibilidad. En MS2 puede leerse:

*Soldado 1.* Pero no azeis reparo  
en vn hombre que allí  
al Oriente la Espalda  
nos quiere persuadir  
que el solo no desca,  
desconfiado desí,  
bèn al sol?

*Soldado 2.* Si la noche  
me deja percivir  
sus señas, es toante.  
(fol. 60r)

Asimismo, en una nota sobre la cera que se entregó a Santiago Bonavera para la iluminación de la comedia se informa de que se utilizaron varias porciones en «morteretes grandes para el sol». Según *Autoridades*, el morterete es «una pieza de cera hecha en forma de vaso con su mecha. Úsase para iluminar los altares o theatros de perspectiva, poniéndolos en un vidro con agua». Habrá que suponer que para la recreación de los rayos del sol se habría utilizado luz artificial gracias a estos morteretes, que irían iluminando progresivamente la escena. En la pormenorizada descripción de la representación de *L'Armida placata* de Metastasio en la *Gaceta de Madrid* a la que se ha hecho referencia anteriormente se menciona la recreación del sol, para la que también se utilizó luz artificial:

A espaldas de este se veía la cara del sol, que era de cristal, toda de una pieza, de 5 pies de diámetro, con dos órdenes de rayos espirales también de cristal, que giraban opuestamente, cuyo diámetro mayor era de 21 pies, y el todo de 90 arrobas de peso, siendo tales sus brillos, que deslumbraban la vista, así por la multitud de luces que tena, como por la reverberación de las del teatro [j j].

Después de que Toante sea nombrado nuevo rey de Tiro por ser el primero en ver el sol, una acotación escénica añadida por el segundo amanuense indica:

*Cae el telon de selva retirase Deidamia a los bastidores de la izq<sup>da</sup> para que cubra el telon de selva el sol y luego q<sup>e</sup> aya caido el telon buelben a salir todas por otro lado quedandose en el en fila para arrodillarse a su tiempo* (fol. 63v).

Una vez que ha amanecido, el ruido de armas del ejército de Alejandro, que ya ha desembarcado en Tiro, llega a oídos de Deidamia, quien le explica a sus damas que la acompañen para hablar con el rey macedonio. En ese instante, cae el telón de selva, que cubre el sol, y Deidamia y su acompañamiento desaparecen por los bastidores de la izquierda para marcar el cambio escénico. A continuación, cuando ya habría caído el telón, vuelven a salir arrodilladas al escenario —del que no se especifica su apariencia— a la espera de la llegada de Alejandro Magno. Efectivamente, cuando el monarca sale al tablado, la acotación específica que «*halla arrodilladas â Deidamia y las demas Mugeris; en el Lado dela siniestra*», mientras que Cenón, Alejandro y sus soldados saldrían por el lado derecho del escenario.

El desenlace de la acción dramática se desarrolla en el aposento de Leonido, que se repite por tercera vez: «*Repitese el Salon= y dentro dizen las bozes que se siguen*» (fol. 67r). Persuadido por Irífle, la única que junto a Toante conoce la verdad, Alejandro Magno descubre que el general persa no ha acabado con la vida de Leonido, sino que ha sido leal a su señor. Finalmente, la última acotación escénica antes de que todos los personajes acompañados de la música pronuncien los versos en alabanza al monarca Carlos II señala:

*Â este verso se descubre la gran Murazion en q<sup>e</sup> han de estar todos los comparsas formados, y se ven los fuegos q se disparan en el Jardín al tiempo de empezar el quatro con que finaliza la Comedia*<sup>444</sup>.

Debemos pensar en un final apoteósico, en el que todos los personajes y sus comparsas junto a los músicos darían fin a la comedia «*puestos en Ala*», como se indica, mientras se disparaban los fuegos artificiales que el propio auditorio podría ver desde sus aposentos. Como explica Torrione, «en la pared trasera del foro una puerta de cristalera se abría hacia la amena perspectiva de los jardines»<sup>445</sup>. Nuevamente, en la descripción de la *Gaceta de Madrid* sobre la escenificación de *L'Armida placata* encontramos cierta correspondencia:

Toda esta máquina fue elevándose poco a poco hasta que quedó descubierta la puerta de cristales, que da vista al parque del Retiro; y en él se admiró otra iluminación, [j] y al fin un fuego de artificio, que fue quemándose mientras cantó Apolo la arenga con que tuvo fin la representación<sup>446</sup>.

Este breve repaso por las distintas mutaciones a las que se alude en el manuscrito conservado en la British Library revela la complejidad escénica y la sofisticación de la representación de *Duelos de amor y lealtad* en el Coliseo del Buen Retiro. El elevado número de decorados, así como el juego de telones, bastidores y tramoyas ponen de manifiesto la

<sup>444</sup> Cabe aclarar que esta acotación final no está presente en el manuscrito de *Duelos* conservado en la British Library, sino en el de *El dómene Lucas* (BNE MSS/16370), quizás por error, tal y como se explicará más adelante. De todas formas, sí llegó a la versión impresa sin ninguna variante con respecto al texto manuscrito, de manera que también debemos tenerla en cuenta.

<sup>445</sup> Torrione, 2000, p. 310.

<sup>446</sup> *Gaceta de Madrid*, 21 de abril, 1750.

voluntad de los organizadores de ofrecer un espectáculo que estuviese a la altura de la ocasión. Como se ha apuntado, aunque no contemos con descripciones más completas sobre la pintura de las mutaciones o sobre el mecanismo empleado para la presencia en escena de determinados elementos, las acotaciones escénicas nos permiten reconstruir de forma aproximada cuál fue el aspecto del tablado gracias a su detallismo y extensión.

### 5.2.2.3. Apuntes sobre las piezas breves accesorias.

#### 5.2.2.3.1. *La loa*

En la reunión mantenida el 17 de octubre de 1763 entre los comisarios municipales nombrados para la organización de las dos «fiestas de teatro», las autoras, sus primeros galanes y el marqués de Montealegre, se tomaron las principales decisiones relativas al espectáculo previsto. Entre ellas, según la documentación conservada, se acordó que el marqués de la Olmeda, más conocido bajo su pseudónimo «Tomás Erauso y Zabaleta» escribiese una loa «para las dos comedias». Debemos entender esta afirmación como el encargo para la confección de una única pieza introductoria que sirviese de preámbulo a los dos festejos coordinados por el Ayuntamiento de Madrid. Por lo tanto, la loa, «alusiva a la festividad del día» en palabras del redactor de la *Gaceta de Madrid*<sup>447</sup>, precedió a la comedia elegida para la primera noche, que fue la calderoniana.

Por fortuna, la Biblioteca Nacional custodia un manuscrito que contiene el texto completo de la pieza<sup>448</sup>. Asimismo, contamos con la versión impresa de la loa escrita para la ocasión — que, como se verá, apenas presenta variantes con respecto al manuscrito— conservada en el folleto impreso de la fiesta teatral. En el apéndice IV se ofrece una descripción bibliográfica del manuscrito y se edita el texto de la obra preliminar.

En lo que respecta al proceso de elaboración de la pieza introductoria, el marqués de la Olmeda no tardó más de dos semanas en rematarla. Si en la junta del 17 de octubre se había decidido que el espectáculo se abriría con una loa confeccionada por él, el día 30 el mayordomo mayor del rey envía una carta a los comisarios de los festejos en la que les informa de lo siguiente: «El marqués de la Olmeda, habiendo concluido la loa, me la ha remitido para que la vea, y hoy se la devuelvo a fin de que la haga examinar y se ponga corriente». El autor debió de acatar las directrices del mayordomo mayor, ya que fue revisada y «aprobada por sujetos inteligentes» para enviársela de nuevo al marqués de Montealegre, según consta en una carta dirigida a los comisarios el 3 de noviembre. En el acta de la reunión mantenida entre los responsables municipales el día 5 se explicita que se realizó el reparto de papeles:

En consecuencia de la loa escrita por el señor marqués de la Olmeda para las comedias que se han de representar en el Coliseo del Buen Retiro, se trató sobre el repartimiento de papeles entre quienes se había de ejecutar. Y se acordó hacerle en la forma que consta de la lista que queda adjunta a este cuaderno, y participese a las autoras con copias de ella para que dispongan su repartimiento.

El reparto, que también se conserva entre la documentación, incluye no solo el nombre de las actrices y actor que representaron los cuatro personajes principales: Madrid, la Noticia, la

<sup>447</sup> *Gaceta de Madrid*, 21 de febrero, 1764, p. 65.

<sup>448</sup> *Loa: Para La Comedia de Duelos de Amor y Lealtad. Executada en el Coliseo de el Buen Retiro à la celebridad de el Desposorio de &. (BNE, MSS/14517/41).*

Sencillez y el Regocijo, sino también los de los intérpretes de las damas —o ninfas— y pastores, que en el *dramatis personae* definitivo no aparecen. Transcribimos el contenido del documento:

Papeles de la Loa  
Madrid. Águeda  
La Noticia. Paula  
La Cencillez. Mariana  
El Regocijo. ~~Nicola~~ Espejo  
1ª Dama. La Viuda  
2ª Dama. Cassimira  
3ª Dama. Segura  
4ª Dama. ~~La Juachina~~ La Garzessa  
Pastores= Galban: Coronado: Orozco / Campano= Isidro Lavenan: Gabriel / Lopez=  
Madrid 5 de Nov<sup>re</sup> de 1763=

Los cuatro personajes que llevan el peso de la composición coinciden con los del manuscrito e impreso conservados: Águeda de la Calle, Paula Martínez Huerta, Mariana Alcázar y Joseph Espejo. Probablemente primero se pensó en Nicolás de la Calle para interpretar al Regocijo, como parece indicar la tachadura. En cuanto a la primera dama, la «Viuda» por excelencia era María Hidalgo, mujer del fallecido Manuel Guerrero<sup>449</sup>. La segunda fue Casimira Segura, la tercera puede referirse a Teresa de Segura, y la cuarta no fue Joaquina Moro, sino La Garcesa, sobrenombre de María Garcés. En lo que respecta a los pastores, interpretaron los papeles Pedro Galván, Diego Coronado, Ramón Orozco, José Campano, Isidro Ladvenant y Gabriel López. Todos ellos, como en la comedia, pertenecían a las dos compañías principales de Madrid, la de María Ladvenant y la de María Hidalgo.

Antes de entrar de lleno en el análisis la pieza, cabe preguntarse cuáles fueron las razones que llevaron al marqués de Montealegre y a los comisarios de los festejos a elegir a «Erauso y Zabaleta» para la composición de la loa, labor por la que fue obsequiado con «dos botes de a seis libras de tabaco cada uno» por un valor de 3.582 reales de vellón<sup>450</sup>.

Ignacio de Loyola y Oyanguren (1686-1764) posiblemente escribió la que fue su última obra, ya que falleció unos meses después de la celebración del festejo real. Era un hombre de teatro, autor de algunas piezas breves. Escribió el *Baile de la tienda del rosolí*, interpretado por la actriz Francisca de Borja el 11 de febrero de 1718 en el corral del Príncipe, incluido en la comedia *El mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, de Juan Salvo y Vela. También elaboró el entremés *Los niños fingidos*, que sirvió de entreacto de la comedia *No es barro lo del puchero, y rey don Alfonso el Bueno*, representada en el teatro de la Cruz en 1719 por la compañía de Sabina Pascual. Escribió varias composiciones de circunstancias, como el «Romance por haberle regalado un perro», seguidillas y quintillas<sup>451</sup>. Además de autor dramático y poético, era un buen conocedor de la dramaturgia aurisecular y estuvo involucrado en las fervorosas polémicas literarias de aquel entonces entre los partidarios de la corriente barroquista o tradicionalista y los defensores de la nueva estética clasicista. En 1749, el erudito Blas Nasarre, partidario de la segunda, escribió una *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, que incluyó a modo de introducción en su edición de las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra*, en el que criticaba duramente el teatro del Siglo de Oro por alejarse de los preceptos clásicos y del «buen gusto» que debía regir el arte. Su escrito provocó el enfado de

<sup>449</sup> Con el mismo nombre se refiere a ella Cotarelo, 1896, pp. 24 y 32.

<sup>450</sup> Ver la lista de gastos oficial emitida por la Oficina de Contralor General (apéndice III).

<sup>451</sup> Ver *Diccionario biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, de consulta en línea: <<http://dbe.rah.es/biografias/47547/ignacio-de-loyola-y-oyanguren>> y Guerrero Casado, 1981, pp. 45-46.



algunos críticos, entre ellos, el del marqués de la Olmeda<sup>452</sup>. A modo de ensayo, respondió a Nasarre con su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen que las supone corrompidas, y a favor de sus más famosos escritores, el doctor frey Lope Félix de Vega Carpio, y don Pedro Calderón de la Barca* (1750), que firmó bajo el pseudónimo «Tomás Erauso y Zabaleta». En él realiza una apasionada defensa del *Arte Nuevo* de Lope y de la obra de Calderón, los verdaderos representantes del teatro nacional. En su «torpe pero apasionado» discurso<sup>453</sup>, muestra su aversión hacia los presupuestos teóricos ilustrados y rebate una a una las críticas que Nasarre había dirigido a Calderón, a quien dedica innumerables encomios como este:

Cuanto se ha producido en desagravio de Calderón es nada respecto de lo mucho o muchísimo que su mérito gigante debió a todos los discretos, a todos los sabios y hombres de buen gusto, cuyos aplausos es imposible unir en tan reducido escrito [j] pero aún con todo eso puedo decir que todavía se halla Calderón mal satisfecho de honras, de alabanzas y de laureles. Toda cuanta ponderación se advierte, dirigida a ennoblecer su alto discurso, es tibia, diminuta seña de lo que era su inimitable ingenio, siempre acreedor al universal aplauso de todos los discretos<sup>454</sup>.

Considera Guerrero Casado que «*El discurso crítico* es, en suma, un claro ejemplo de la oposición que el sector nobiliario ejercía contra los nuevos intelectuales ilustrados, ese sector que ve en Calderón el símbolo de una España eterna»<sup>455</sup>.

Como férreo admirador del dramaturgo es comprensible que se acudiese a su persona para elaborar la pieza que sirviese de preámbulo a una comedia calderoniana, en la que además de la habitual *laudatio* al monarca y a los restantes miembros de la familia real asistentes al evento realiza elogios al propio Calderón (vv. 156-174).

Al igual que toda loa palaciega escrita ex profeso para una circunstancia de esta clase, está protagonizada por un número reducido de personajes alegóricos —cuatro en esta ocasión— cuya función primordial es la de exaltar la figura del monarca Carlos III, principal destinatario del espectáculo, y a los protagonistas de la celebración, la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria, a los que cada uno de los personajes dedica diversas composiciones laudatorias. Se produce así la frecuente simbiosis entre el mundo de la ficción y el de la realidad, pues «se borra el límite claro entre escenario y público, la sala se incorpora en el espacio teatral»<sup>456</sup>. Sin trama o desarrollo argumental definido ni concreción de los elementos espacio-temporales —no debemos pensar en un espacio real o verosímil, sino mitológico y fantástico<sup>457</sup>— se recrea el júbilo por la noticia del inminente enlace matrimonial en un conjunto de 180 versos, equivalentes a unos seis minutos de representación<sup>458</sup>. Se abre la pieza con un pequeño bailete pastoral con música a cuatro voces, composición muy empleada en obras breves, sainetes y comedias durante la segunda mitad del siglo XVIII, que recrea desde

<sup>452</sup> Sobre la disputa entre Nasarre y el marqués de la Olmeda ver Guerrero Casado, 1981.

<sup>453</sup> Guerrero Casado, 1981, p. 44.

<sup>454</sup> Erauso y Zabaleta, 1750, pp. 278-279.

<sup>455</sup> Guerrero Casado, 1981, p. 44.

<sup>456</sup> Spang, 1994, p. 19. Como apunta Arellano, «la función principal de la loa [j] es integrar el espectáculo posterior en un conjunto de fiesta áulica dedicado al rey en un momento celebrativo específico. En este sentido la loa se configura como una apertura o rendimiento de veneración al regio espectador, insistiendo en la circunstancia concreta» (Arellano, 1994, p. 254).

<sup>457</sup> Spang, 1994, p. 20.

<sup>458</sup> Flecniakoska habla de una extensión habitual de entre 150 y 250 versos. Explica que «se necesitan unos tres minutos para “representar” cien versos octosílabos» (Flecniakoska, 1975, p. 72), así que podríamos aproximar la duración de la loa a los 6 minutos o incluso un poco más, si tenemos en cuenta que la música y los bailes incluidos en la pieza ampliarían su extensión.



el comienzo el ambiente bucólico-festivo de la representación con el objetivo de captar la atención del auditorio<sup>459</sup>.

|                         |   |
|-------------------------|---|
| MÚSICA A 4.<br>PASTORAL | Al día feliz<br>que hoy llega a anunciar<br>el gozo impulsado<br>de nuestro solaz,<br>sencillos los vivos,<br>repita el compás<br>que da el Regocijo<br>sin quedarle más. |
| ESTRIBILLO              | ¡Viva, viva, zagales y ninfas!<br>¡Viva, viva la excelsa deidad!<br>¡Viva, viva, que en nuestros afectos<br>viva, viva, es dulcísimo imán!<br>(vv. 1-12)                  |

Este romancillo y el estribillo en versos decasílabos fue compuesto por José de Nebra, tal y como figura en la documentación acerca de la planificación del festejo. En una carta dirigida al marqués de Montealegre el 20 de octubre de 1763, los comisarios le proponen lo siguiente:

si V. E. lo tuviere a bien, se encarga a don Joseph de Nebra la composición de la música de oberturas, loa, marcha para el desembarco y para la comedia de *El dómine Lucas*, que está puesta la música anteriormente por él mismo. Se necesita aumentarla el acompañamiento de trompas, viola y timbales, y hallándose en ese real sitio podrá V. E. manifestárselo para su ejecución.

Además, en la lista de gastos oficial figuran «300 reales de vellón que los señores de la junta consignaron a Ramón Orozco en atención al trabajo que tuvo en las mudanzas que puso en los bailetes de loa y sainetes como consta de recibo». En efecto, Orozco figura entre los maestros de baile de las compañías al menos entre 1768 y 1771 junto a José Poo<sup>460</sup>, así que también se requirieron sus servicios para enseñar a los actores los movimientos de la danza inicial, detallados en las directrices taquigráficas que se incluyen en el folio 2v del manuscrito conservado. Se señala en primer lugar la indicación «cortesía», en alusión al saludo inicial que deberían realizar los actores a su salida a las tablas para colocarse en posición de «media luna». A continuación, realizarían varias mudanzas parándose y reanudando su marcha, juntándose y abriéndose en forma de corro mientras la música sonaba.

Desde el comienzo de la pieza se observa la importancia del componente musical, que está muy presente a lo largo de toda la composición. Además de la pastoral a cuatro (vv. 1-12), la Sencillez y las ninfas vuelven a interpretar varias seguidillas, acompañadas de música y baile (vv. 85-103) y la loa se cierra con la repetición del estribillo del cuatro inicial. Gracias a la lista de gastos elaborada por Claudio del Campo conocemos los instrumentos que se utilizaron: «174

---

<sup>459</sup> La pastoral tiene su origen en «una obra instrumental o vocal parecida al *siciliano*, generalmente en compases ternarios de 6/8 y 12/8, que suele sugerir un tema rústico o bucólico con la imitación del pedal de una gaita o *mussette* de pastor» (Latham, 2017, p. 1168). Antonio Guerrero, Luis Misón, Pablo Esteve o Blas de Laserna, quienes desarrollaron su actividad durante la segunda mitad del Setecientos compusieron numerosos bailetes pastorales. Se encuentran ejemplos en sainetes como *La jura del alcalde* (1764), *El nuevo plantío* (1768), *Castigar los abusos* (1764), *La reforma de los trajes* (sin fecha), compuestos por Antonio Guerrero, en el *Entremés de Navidad*, *Lo que es antaño es hogaño* (1763), de Luis Misón o la comedia *Los acasos* (1789) de Blas de Laserna, entre muchos otros. Ver Núñez, 2008.

<sup>460</sup> Ver Martínez Reinoso, 2017, p. 63.

reales de un importe de las sonajas, panderetas y tambor para los ensayos y las buenas para el día que se hizo la función a S. M. como consta de recibo para la loa».

El protagonismo que se concede a la música es habitual en las composiciones breves dieciochescas de tipo palaciego. Zugasti recuerda que la loa aurisecular estuvo siempre

pre ligada al canto y a la música instrumental que la envuelven como un marco: al principio y al final de su recitado. Su evolución [j ] fue constante y, en general, con el paso de los años cabe notarse una mayor presencia de partes musicadas en el cuerpo de la propia loa<sup>461</sup>.

La extensa acotación inicial muestra el cuidado puesto en la colocación escénica del conjunto de los catorce actores que participaron en la ejecución de la loa al descubrirse el telón. Los personajes corales —las mujeres, vestidas «en vistoso traje de ninfas», y los hombres, «de zagales y pastorcillos»— salen al escenario interpolados formando dos alas. En guía de la primera va la Sencillez, «de blanco, salpicado el vestido de varias flores» y en guía de la segunda el Regocijo, «de pastor, pero taraceado el traje y gorra con cintas de distintos colores». Al mismo tiempo, sale «presidiendo a todos» por un lado la Noticia «bizarramente adornada con alusión de Fama con manto azul y blanco y laurel en la cabeza, guarnecido de piedras y flores» y por otro Madrid, «obstentosamente vestido con manto imperial carmesí, corona dorada y cetro». Mientras las ninfas y los pastores realizan el bailete de apertura, acompañados de la música, se aproximan al frontis Madrid y la Noticia. Se especifica que después de los movimientos de la danza, se quedan «en vistosa simetría de perfil y en dos alas las ninfas y los pastores siempre interpolados», la Sencillez inmediata a Madrid y el Regocijo a la Noticia, tal y como se deduce de sus reverencias iniciales.

Aunque no se precise de tramoyas ni decorados aparatosos para recrear un espacio específico —la única referencia toponímica es «ninfas, pues, de Manzanares» (v. 73), guiño al río madrileño— el detallismo de la didascalía refleja la búsqueda de una puesta en escena vistosa y refinada, de ambiente pastoril, además de un efectismo visual que sorprendiese al distinguido público. El Regocijo y la Sencillez se postran humildes ante los pies de la Noticia y Madrid y se presentan con referencias a sus vestimentas: el Regocijo simboliza el contento, la alegría, caracterizado con un traje de colores, y la Sencillez aparece representada bajo el sobrio blanco. El metro utilizado, predominante en la pieza, es el romance octosílabo, el más empleado para este tipo de composición<sup>462</sup>.

|           |  |
|-----------|--|
| REGOCIJO  | Yo, Madrid, centro de fuego<br>que ha visto vuestro solar,<br>ya pueblo, ya regocijo,<br>como muestra mi disfrazj      |
| SENCILLEZ | Yo, mi señora Noticia<br>—o Fama, Pájaro real—<br>la Sencillez como obستا<br>mi color y mi ademán,<br>a vuestros piesj |
| REGOCIJO  | ja l os vuestrosj  |
| LOS 2     | jpos tro y rindo el noble afánj<br>(vv. 13-22)   |

<sup>461</sup> Zugasti, 1995, p. 179. Igualmente, Spang considera que «la loa palaciega [frente a la sacramental] implica un despliegue más complejo de los elementos musicales y de la danza, tanto integrados como acompañantes del texto verbal» (Spang, 1994, p. 20).

<sup>462</sup> Ver Flechniakoska, 1975, p. 74 y Zugasti, 1995, p. 170.

La Noticia y Madrid, después de corresponder el saludo, son las encargadas de introducir las convencionales alabanzas al monarca Carlos III, elevado a la categoría de «deidad»<sup>463</sup>. Mientras la Noticia hiperboliza sus cualidades hasta tal punto de que su valor, su cordura y su generosidad serían suficientes para hacerlo rey en el caso de «nacer particular», Madrid destaca la renovación y transformación que ha sufrido la ciudad gracias al monarca:

que debiéndole mi terreno  
tan nueva suntuosidad  
que dentro de breve espacio  
nadie me conocerá,  
y todo el orbe, también,  
esto podrá confirmar  
cuandoj  
(vv. 43-49)

El Regocijo interrumpe los exagerados encomios de los personajes y pide que «dejen el cacarear» para ir «al grano». En un tono mucho menos afectado, introduce así el motivo de la celebración:

este aparato que vemos,  
y esa dulce suavidad  
referida en castellano  
es una boda, no más,  
de una infanta de Castilla  
con un príncipe alemán  
(vv. 55-60)

De esta forma, superpone el plano ficcional-dramático y el de la realidad del espectador, pues, por una parte, se dirige a los demás personajes para que admiren el «aparato» dispuesto, el ambiente festivo creado entre ninfas y pastores que bailan al son de la música; por otra, establece una comunicación directa con el público real, al que apela a partir del plural inclusivo «vemos», participe igualmente del «aparato», entendido como la prevención, adorno, pompa que se han dispuesto para la ocasión. En consecuencia, atrae la atención de los receptores y busca su benevolencia a fin de que contemplen el teatro acondicionado para el gran espectáculo en un tono ameno y desenfadado. No olvidemos que en el *dramatis personae* incluido en el folio 3r del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España el Regocijo es designado bajo el marbete de «gracioso». Joseph Espejo, además, era el actor que habitualmente ejercía como tal en las comedias interpretadas por el conjunto cómico de Ladvenant<sup>464</sup>.

El Regocijo pide permiso a la Noticia y a Madrid para «trazar festejo a estas bodas» — «Pues si me dan / su poder, yo brevemente / aquí le podré trazar» (vv. 66-66)— e inicia su discurso como «maestro de ceremonias». Las primeras en participar en la celebración son las ninfas, quienes entonan varias seguidillas. El Regocijo exige que se ajusten a la «brevedad» y a la «obediencia» de la Sencillez, porque «en estos regocijos / *toda locura* es capaz». Pide, por tanto, mesura y concisión, en consonancia con las limitaciones temporales de la loa. La

<sup>463</sup> «Evidentemente, de forma más abierta las más veces y de modo velado otras, la loa palaciega siempre constituye una apología del rey y de la monarquía. No es raro que se realice creando un fondo mitológico y simbólico que sirve de base para una comparación de la corte con la corte del Olimpo o con la corte celestial y que el rey adquiriera rasgos de un dios mitológico» (Spang, 1994, p. 21).

<sup>464</sup> Ver Cotarelo y Mori, 1896, pp. 62-63.

acotación que precede a su intervención vuelve a aclarar de qué modo deben interpretar los cantos y cómo deben colocarse en el escenario:

*Canta la Sencillez, y sucesivamente dos ninfas las seguidillas, y repitiendo unísonas los estribillos hacen bailete y mudanzas a su compás. En el medio del tablado todos los pastores y zagales, guiándoles siempre el Regocijo (v. 82a).*

El esquema aludido en la acotación, por tanto, consiste en la interpretación sucesiva de tres seguidillas, entonadas por la Sencillez primero y, a continuación, por dos de las ninfas. Las estrofas, de cuatro versos alternativos de siete y cinco sílabas, con rima asonante en los pares, cuentan con su habitual estribillo de tres versos, el primero y el tercero, pentasílabos y heptasílabo el segundo, de modo que podemos hablar de seguidillas compuestas con esquema métrico 7- 5a 7- 5a 5b 7- 5b<sup>465</sup>. La elección de una composición marcadamente popular y de tono alegre, tradicionalmente asociada con la música y al baile, concuerda con el carácter festivo de la loa y con el júbilo por la celebración del evento nupcial<sup>466</sup>. Las tres composiciones están dirigidas a la futura esposa, María Luisa, a quien desean un buen viaje por mar a Austria, adonde partiría un año después de los desposorios. Salió de Madrid el 14 de junio de 1765 para llegar a Innsbruck el 2 de agosto, donde finalmente se celebró la boda el día 5 del mismo mes<sup>467</sup>. Igual que el monarca Carlos III, es calificada de «divina», hasta tal punto que los dioses Neptuno y Apolo se rinden ante ella:

|                |  |
|----------------|--|
| SENCILLEZ      | <i>Canta. Feliz pises el Austria,<br/>divina Luisa,<br/>sin descomodidades<br/>de quien camina.</i>  |
| TODAS UNÍSONAS | <i>Y el amor mismo<br/>te haga el viaje pasco,<br/>mas no camino.</i>                                |
| NINFA 1        | <i>A tus plantas Neptuno<br/>rinde el tridente,<br/>porque todos sus mares<br/>tú los gobiernes.</i> |
| UNÍSONAS       | <i>Diciendo acordes,<br/>buen viaje, buen pasaje,<br/>deidades y hombres.</i>                        |
| OTRA NINFA     | <i>Apolo de sus rayos<br/>templa el incendio,<br/>y a tu fuego se rinde<br/>todo su fuego.</i>       |
| UNÍSONAS       | <i>Solo con verte<br/>el incendio transmutas<br/>de fuego en nieve.<br/>(vv. 83-103)</i>             |

<sup>465</sup> Ver Baehr, 1970, p. 248 y Quilis, 1984, p. 108.

<sup>466</sup> Domínguez Caparrós afirma que «la seguidilla es combinación propia de la poesía ligera de inspiración popular, tal como atestigua su irregularidad silábica. Sus temas más frecuentes son alegres, de carácter amoroso, irónico, burlesco [j] . Se asocia la seguidilla con los bailes rápidos, festivos y airosos» (Domínguez Caparrós, 1985, p. 149).

<sup>467</sup> Para conocer los detalles de la larga travesía ver Mur i Raurell y Rudolf, 2000, pp. 248-261.

Al rematar la intervención de las ninfas el Regocijo pide a la Noticia que dedique una décima a «las divinas perfecciones / de la infanta singular» (v. 108-109), no sin antes enumerar la Sencillez las cualidades que la fama ha otorgado al archiduque Pedro Leopoldo, descrito como el caballero ideal: discreto, valiente y galán. La Noticia abandona el romance, metro predominante en la pieza breve, y se aleja del estilo llano y popular de las seguidillas para enunciar su décima, utilizando un lenguaje más culto y elaborado. A través de la imagen del sol, que con sus rayos entra al amanecer en un «bello pensil», describe el nacimiento de la perfección de Luisa, «compuesta de rosa y nieve» (v.133). El sol aúna las flores de abril, las fragancias de mayo y la «parte breve / que el sol de la aurora bebe», es decir, las gotas del rocío matinal. La Noticia recurre así al ideal de belleza femenino renacentista para describir a María Luisa.

Por último, el Regocijo pide a Madrid que también participe del elogio a la infanta. En este caso recupera el romance en *a* utilizado en la práctica totalidad de la pieza para rendirse ante ella:

¡Viva en toda perfección  
la Lísida singular,  
que en los corazones queda  
aunque de Madrid se va!  
(vv. 144-147)

Aprovecha su intervención para enaltecer no solo su figura, sino la de todos los miembros de la familia real, presentes igualmente entre el auditorio:

¡Y viva inmortal  
la augusta familia,  
que logró ilustrar  
al orbe dándole todo  
y le queda que dar más!  
(vv. 148-152)

Pero antes de finalizar la pieza, el Regocijo anuncia que aún falta algo más para completar su particular festejo por el acontecimiento. Madrid, considera que se debe «Ofrecer, tributar / para completar el culto / —si se puede completar— / implorando para el logro / de tanta felicidad / de mi grande Calderón / algún rasgo sin igual» (vv. 156-162). Todos preguntan: «¿Y cuál discurre que sea?» (v. 163), a lo que Madrid responde:

Poco tiene que dudar.  
Siendo esta lid del amor  
con la lealtad singular,  
le viene como nacido  
*Duelos de amor y lealtad.*  
(vv. 164-168)

De esta forma el personaje anticipa el título y el tema de la comedia calderoniana que estaba a punto de comenzar. Se establece así un puente entre la pieza breve y la obra central del festejo, al tiempo que vuelven a desdibujarse los límites entre el actor y el público. Como recuerda Spang, a las funciones básicas de la loa (preparación del público, la alabanza de personas y lugares, alusiones a la circunstancia en la que se organizaba la representación) «se pueden unir



algunas de orden más teórico como la introducción en el argumento de la obra principal; algunas veces la loa se convierte en una especie de acto preliminar de la pieza principal»<sup>468</sup>.

El Regocijo cierra la obrita introductoria dedicando sus palabras finales al elogio del monarca y del propio Calderón, quien convertido en ave fénix podrá resurgir de sus cenizas gracias al buen gusto de su majestad:

Y aquí se podrá decir  
con sencilla propiedad:  
«por el gusto de un gran rey,  
antes del juicio final,  
al fénix de Calderón  
le vemos resucitar».  
(vv. 156-174)

Debemos tener muy en cuenta que detrás de las palabras del personaje se encuentra el marqués de la Olmeda, «Tomás Erauso y Zabaleta», que no deja de servirse de la pieza para expresar su admiración por el gran dramaturgo<sup>469</sup>. Así hablaba de él y de Lope en la *Dedicatoria* de su *Discurso crítico*:

Son las comedias de España, y en especial las de los venerados Lope de Vega, Calderón y sus imitadores, el más dulce agregado de la sabiduría, de la discreción, de la enseñanza, del ejemplo, del chiste y de la gracia: en ellas se retrata, con propios apacibles coloridos, el genio grave, pundonoroso, ardiente, agudo, sutil, constante, fuerte y caballero, de toda la nación. Se miran y se admiran ejercidas con la mayor delicadeza todas las valentías, frases, artificios, figuras, primores y sonoras filigranas del idioma nuestro<sup>470</sup>.

A modo de fin de fiesta, los personajes repiten el mismo estribillo del cuatro inicial en alabanza al monarca Carlos III dispuestos «en ala» y «haciendo profunda reverencia» al finalizar.

Después de realizar un breve recorrido por la pieza, podemos afirmar que la composición ideada por el Marqués de la Olmeda posee todas las características del género. Es, en este sentido, una loa de tipo palaciego absolutamente estereotipada: personajes alegóricos, escrita en un solo acto, de extensión breve, sin estructura argumental definida, con alusiones constantes al motivo de celebración, alabanzas al monarca y a los futuros cónyuges, comunicación directa con el público y ruptura de los límites entre el espacio dramático y el del espectador, carácter preliminar, anticipación del asunto de la comedia y despliegue de música y danza.

En lo que respecta a la puesta en escena, no parece existir un decorado específico ni una ejecución técnicamente compleja, habituales en piezas de esta clase. No se señalan mutaciones escénicas ni salidas o entradas de los personajes, sino que los catorce actores se mantienen en las tablas durante toda la composición. De hecho, mientras Madrid realiza su intervención para elogiar a la infanta María Luisa se indica en la acotación escénica: «Representa Madrid lo siguiente decorando el tablado» (v. 142a), así que podríamos entender que antes de su participación el escenario estaría vacío. Sin embargo, observamos una evidente suntuosidad en

---

<sup>468</sup> Spang, 1994, p. 15.

<sup>469</sup> Rosa M<sup>a</sup> Pino, quien ha dedicado un breve trabajo a la función preceptiva de las loas, advierte en este género dramático «un medio muy adecuado para que el escritor exponga y manifieste sus más diversas ideas de tal forma que lleguen a unos espectadores presentes con o sin el instrumento difusor del actor». Son, en definitiva, «“manifiestos” de la teoría literaria que profesaba el escritor» (Pino, 1994, pp. 81-82).

<sup>470</sup> Erauso y Zabaleta, 1750, *Dedicatoria*.

la indumentaria de los personajes, «obstentosamente» vestidos y acompañados de cetros, coronas, mantos, cintas, etc.

En cuanto a la métrica, aunque el romance en *a* sea el metro predominante, podemos hablar de cierta variedad estrófica. La pastoral «a cuatro» inicial combina el romancillo (vv. 1-8) con cuatro versos decasílabos del estribillo (vv. 9-12). La Sencillez y dos ninfas entonan tres seguidillas compuestas (vv. 83-103), la Noticia dedica una décima a las perfecciones de la infanta (vv. 124-133) y la pieza termina con la repetición de los cuatro versos decasílabos del estribillo (vv. 177-180).

El estilo que prevalece es popular y llano, especialmente en boca del Regocijo y de las ninfas cuando pronuncian las seguidillas dedicadas a la futura esposa. Abundan los recursos paralelísticos y un lenguaje repetitivo e hiperbólico frecuente en este tipo composiciones cortesanas, además de metáforas simples, tópicos manidos y cierta tendencia a la imitación — poco lograda— de la estética barroquista, que, en definitiva, resta calidad literaria a la composición, cuyo ejemplo más evidente es la décima enunciada por la Noticia o los forzados y continuos encabalgamientos e hipérbatos.

#### 5.2.2.3.2. Los sainetes: *El alcalde liberal* y *El mesón del placer*

De las piezas breves que se representaron en los intermedios de la comedia calderoniana, los sainetes *El alcalde liberal* y *El mesón del placer*, contamos solamente con el texto impreso del festejo teatral. Frente a la suerte que han corrido los textos de la loa y de la comedia, no se han conservado los manuscritos que fueron manejados por los comediantes o utilizados para llevar a cabo la impresión de la suelta lujosa que se distribuyó entre «las personas reales y demás». En las páginas iniciales de los sainetes solamente pueden leerse los respectivos títulos y los repartos completos de los actores que interpretaron cada papel (pp. 58 y 132), pero no se incluye el nombre del autor. No obstante, gracias a la documentación localizada en el Archivo de la Villa sabemos que fueron un encargo de los comisarios del Ayuntamiento al gran maestro sainetista Ramón de la Cruz. Su autoría pasó desapercibida para Cotarelo en el volumen que dedicó a *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. En el «Catálogo alfabético» que adjuntó a su estudio anotó más de 542 títulos<sup>471</sup>. Sin embargo, en la década siguiente sacaría a la luz el primer tomo de los *Sainetes de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos* (1915), en el que aparecen ambos atribuidos al autor. Sobre *El alcalde liberal* escribe:

Se imprimió anónimo con la comedia *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón, representada en el Buen Retiro en las fiestas por el casamiento de la Infanta M<sup>a</sup> Luisa con el después Emperador de Alemania Leopoldo II. Unido va el sainete titulado *El Mesón del Placer*, y, aunque sin nombre de autor, consta son de Cruz en las cuentas de su representación, existentes en el Archivo municipal<sup>472</sup>.

Posiblemente se refiera Cotarelo a la única lista de gastos incluida entre los documentos sobre el festejo conservados en el Archivo de la Villa, la elaborada por Claudio del Campo, en la que figura el nombre de Ramón de la Cruz como autor de los sainetes. De cualquier modo, no fue Cotarelo el primero en consultar la documentación y asignar a don Ramón la paternidad de las piezas breves. El periodista Felipe Pérez y González escribió en 1907 un artículo titulado «Cuatro sainetes “anónimos” de Don Ramón de la Cruz» para la revista *La ilustración española y americana*, en el que subraya el despiste de Cotarelo y se atribuye el mérito de haber

<sup>471</sup> Cotarelo, 1899, pp. 253-432.

<sup>472</sup> Cotarelo, 1915, p. XLIV.

localizado al autor de los cuatro sainetes representados en los festejos organizados por el Ayuntamiento de Madrid<sup>473</sup>. Los datos que proporciona —aunque en ningún lugar explicita su procedencia— están extraídos de la documentación localizada en el archivo madrileño sobre la planificación de los festejos, de modo que la única fuente testimonial antigua en la que parece aludirse a la autoría de los sainetes es la que manejamos<sup>474</sup>.

Contamos, por tanto, con abundante información acerca del proceso de creación y sobre los plazos exigidos al sainetista para la elaboración de las piezas breves. Al igual que las restantes decisiones sobre el «programa» de la fiesta teatral, el día 17 de octubre se propuso el nombre de Ramón de la Cruz en la conferencia mantenida entre el marqués de Montealegre y los comisarios municipales. En un período de quince días —el 3 de noviembre— el mayordomo mayor de su majestad ya tenía en sus manos las dos piezas que se representarían en los entreactos de *Duelos de amor y lealtad*, según informa a los comisarios: «desde ayer tengo igualmente los sainetes de la primera comedia, dispuestos por don Ramón de la Cruz y luego que los pueda acabar de ver los enviaré para su uso». En la reunión del día 8 del mismo mes se realizó el reparto de papeles entre los actores de las dos compañías participantes, la de María Ladvenant y la de María Hidalgo:

En vista de los dos sainetes escritos por don Ramón de la Cruz que se han de representar en el Coliseo del Buen Retiro con la comedia intitulada *Duelos de amor y lealtad*, se trató del repartimiento de los papeles entre quienes se han de ejecutar. Y se acordó: hacerle en la forma que consta de las listas que rubricadas del infraescripto secretario quedan adjuntas a este cuaderno, y participése a las dos autoras, con remisión de los referidos sainetes y copias de otras listas para que dispongan su repartimiento.

Este primer reparto no fue exactamente el definitivo; sufrió pequeñas modificaciones, ya que algunos de los papeles no fueron asignados<sup>475</sup>.

Solo cinco días después, el 19 de noviembre, se realizó el primer ensayo general de la comedia con loa, sainetes y música. Si observamos la relación de fechas, debe resaltarse la rapidez con la que Ramón de la Cruz cumplió con su cometido. Primeramente, debemos tener en cuenta que su colaboración en los festejos reales no se ceñía solamente a la elaboración de estas cuatro piezas. Realizó la traducción al castellano de *Gli Uccellatori* de Goldoni (*Los cazadores*), zarzuela en dos actos, con loa (*Los dioses reunidos*) y fin de fiesta, además de la traducción del francés de *El tutor enamorado*, también en dos actos, de Pierre Lemonnier, con el intermedio *El valle del placer*. La primera se representó en la fiesta ofrecida por el embajador de las Dos Sicilias el 22 de febrero y la segunda en la que organizó el marqués de Ossun, embajador de Francia, la noche del 24.

---

<sup>473</sup> «Aunque los cuatro son, en rigor, casi desconocidos, impresos están desde hace la friolera de ciento cuarenta y tres años, y hasta han pasado por las propias manos del Sr. Cotarelo y ante sus mismos ojos, sin inspirarle sospecha alguna de su verdadera y legítima paternidad» (Pérez y González, 1907, p. 183).

<sup>474</sup> No debe dejarse de insistir en la abundante información que custodia el Archivo de la Villa sobre los procesos de planificación de representaciones teatrales con motivo de la celebración de ocasiones especiales para la familia real en las que el Ayuntamiento tuvo algún tipo de participación. Todavía queda pendiente el estudio y examen de mucha de la documentación, que aportaría datos relevantes a los investigadores interesados en el campo. Además de aparecer en la documentación ubicada en el Archivo madrileño, el nombre de Ramón de la Cruz unido al de los sainetes también se registra en la relación de gastos oficial emitida por la Oficina de Contralor General custodiada en la BNE (ver apéndice III).

<sup>475</sup> La segunda lista de *El alcalde liberal*, con fecha del 10 de noviembre, también se ha conservado y coincide plenamente con la registrada en el impreso. En cuanto a *El mesón del placer*, en la reunión del 14 de noviembre se añadieron al reparto original cuatro payos, cuatro payas y dos mozos, cuyos papeles fueron adjudicados a los comediantes correspondientes, coincidiendo así con la nómina que presenta el impreso.

Por añadidura, su situación personal no era la más favorable. Entre la documentación se conserva una carta manuscrita del mismo Ramón de la Cruz con fecha del 14 de noviembre dirigida a Ramón Sotelo, uno de los comisarios del Ayuntamiento, informándole de que una dolencia de muelas no le había permitido todavía finalizar los sainetes para la comedia de *El dómine Lucas*. Se disculpa por su tardanza y promete la conclusión de las piezas en los siguientes días:

No contribuye menos a desazonarme la crítica ocasión en que me ha cometido esta turbación; que cuatro días después me hubiera sido menos sensible, habiendo entregado los dos sainetes que me faltan para la segunda fiesta del Retiro. Yo aseguro a Vmd. que a poca mejoría que experimente me pondré a trabajar [j] .

Su compromiso con los responsables municipales y con los embajadores extranjeros para que el espectáculo estuviese a la altura de las circunstancias se manifiesta, también, en su asistencia al primer ensayo general, al que acudió junto a Luis Misón, encargado, con Antonio Rosales, de componer la música para los sainetes. La excesiva duración del festejo teatral — «cerca de tres horas»—obligó a repetir el ensayo para acortar su duración, al que volvió a acudir por exigencia del marqués de Montealegre, quien comunica sus intenciones a los comisarios municipales en una carta fechada el 22 de noviembre:

Está muy bien que para hacer concepto formal de si es o no larga la función de la comedia de *Duelos* se repita otro ensayo con asistencia de don Luis Misón y don Ramón de la Cruz por si conviene cortar alguna de las cosas que menos falta hagan.

Por consiguiente, es probable que se recortasen algunas escenas o parlamentos de los sainetes de Cruz, pues recordemos que en la comedia era dificultoso hacerlo «sin desfigurarla». Desafortunadamente, se han perdido todas las copias manuscritas que se manejaron para la representación, de manera que no podemos conocer si existieron cambios o modificaciones sobre el texto original de Ramón de la Cruz<sup>476</sup>.

El examen de los dos sainetes muestra, al igual que se observaba en la loa, la perfecta imbricación de las piezas accesorias en el conjunto del festejo. En los dos casos el motivo de celebración, el casamiento de la infanta de Borbón con el futuro emperador Leopoldo II, es el motor a partir del que se desarrolla la acción. Mireille Coulon subraya el protagonismo que Ramón de la Cruz concedió a la «fiesta» en sus obras:

cualquier motivo de fiesta podía ser el punto de partida de la intriga y constituir el marco del sainete, desde las fiestas improvisadas «de repente» (según decían entones) u ocasionales, celebradas en pueblos, barrios, casas particulares, como bailes, bodas o comedias caseras, hasta las fiestas del calendario eclesiástico y sus manifestaciones profanas<sup>477</sup>.

---

<sup>476</sup> Según los datos que nos ofrece la lista de gastos, se sacaron al menos 11 copias de cada sainete: «440 reales de vellón importe de 44 copias de los 4 sainetes que se han hecho en ambas comedias a 10 reales cada una como consta de recibo» a la que habría que sumar una más: «110 reales de un importe de las copias de las comedias de *Duelos*, *El dómine Lucas*, la loa y los cuatro sainetes, que todo se llevó a la villa en donde se quedó y consta de recibo». Sin embargo, de las cuatro piezas breves solamente se han conservado dos copias manuscritas de *Los jardineros del Buen Retiro*, sainete representado en el segundo intermedio de *El dómine Lucas*, ambas custodiadas en la BNE (MSS/14524/12/1 y MSS/14524/12/2). El primer manuscrito está copiado por el mismo amanuense que el de la loa, la comedia calderoniana y la segunda jornada de *El dómine Lucas*, mientras que el segundo es de puño y letra de Ramón de la Cruz.

<sup>477</sup> Coulon, 2000, p. 166.



Son muchos los títulos en los que las tablas simulan escenas de la vida colectiva de los madrileños y especialmente de sus diversiones públicas. *El prado por la noche*, *El Rastro por la mañana*, *El baile en máscara* o *La fiesta de los novillos*, entre otros, evocan los paseos, los mercados o los festejos tradicionales en los que el pueblo se divertía. No obstante, los sainetes también ocupaban un lugar destacado en la celebración de ocasiones relevantes para la familia real. En estos casos, «si bien no eran cabalmente representaciones de la fiesta, ponían de realce de modo alusivo o alegórico el carácter excepcional de los acontecimientos»<sup>478</sup>. Esto mismo ocurre en *El alcalde liberal* y en *El mesón del placer*, «juguetes de circunstancias», en palabras de Pérez y González, que conseguirían entretener al auditorio con la recreación del júbilo por el casamiento de la princesa en la vida ficticia y grotesca de los personajes de «una Sala de Ayuntamiento de un Lugar» (p. 58) en el primer intermedio y de un mesón en el segundo.

El asunto de *El alcalde liberal* es resumido por Pérez y González:

Un alcalde socarrón, entre bobo y discreto, como buen alcalde de entremés, piensa que por su pueblo han de pasar los augustos desposados cuando se marchen a Alemania, y junta el Concejo para disponer las fiestas y agasajos con que han de recibirlos y solemnizar suceso tan dichoso, echando, por decirlo así, la Casa Consistorial por la ventana<sup>479</sup>.

En efecto, el alcalde se encuentra en el Ayuntamiento de Aguilarejo junto a tres regidores, a quienes les explica que Madrid «está todo alborotado» por el inminente casamiento de la hija del monarca con el archiduque Pedro Leopoldo de Austria y manifiesta su intención de convidar a la infanta «a comer un buen puchero, / un gran pastel, mucho vino, / y lo que dé de sí el tiempo»<sup>480</sup> (p. 61).

Para llevar a cabo su proyecto, hace comparecer ante el Cabildo a una vieja, a un sacristán, a una moza y a un valiente para que dispongan cuatro danzas de castañuelas, guitarras, panderetas y espadas, respectivamente. Cada uno de ellos obedece su mandato y promete volver para hacer el ensayo.

Salen después los distintos encargados del desproporcionado banquete que ha planificado, pues «a gran asunto, / cosas grandes» (p. 66). En primer lugar, interviene el panadero, que trae un pan «de arroba y media de harina». No parece suficiente al alcalde, así que le exige que le haga otro de «una fanega». En segundo lugar, sale el pastelero, que ha cocinado un gran pastel con «tres vacas, quince carneros, / cuarenta pavos, cien pollos, / veinte jamones y medio, / treinta pares de pichones, / cien gallinas, cien conejos, / un ruiseñor, cien perdices / [j] y dos onzas de tocino» (p. 65), para que la infanta «se acuerde toda su vida / del pastel de Aguilarejo» (p. 66). La tendera, por su parte, lleva consigo los mayores vasos que encuentra en su local, en los que «bien cabe una azumbre».

Remata el sainete con la entrada de las «cuadrillas» a las que les había solicitado la disposición de las danzas, que escenifican a modo de ensayo ante el alcalde. Las cuatro están destinadas al elogio de los miembros de la familia real asistentes a la representación, de modo que la experimentación en el plano de la ficción se convierte en la perfecta excusa para introducir a los verdaderos protagonistas del festejo en el mundo ficticio del alcalde y de su gente, y para romperse, una vez más, la barrera entre el público y el actor.

Los primeros en salir son los cuatro valientes «armados con espadas y rodela», que enuncian unos versos en alabanza al monarca y a «toda la prole real». Se extiende su danza «algunos compases para que jueguen las armas». Gracias a la documentación localizada en el

<sup>478</sup> Coulon, 2000, p. 167.

<sup>479</sup> Pérez y González, 1907, p. 191.

<sup>480</sup> Se moderniza la ortografía y la puntuación de todas las citas del texto.



Archivo de la Villa sabemos que existió una pequeña modificación en este punto de la pieza días antes del festejo oficial, que no parece indicarse en el impreso. Se conserva una carta de los comisarios con fecha del 4 de febrero de 1764 enviada a las autoras de las dos compañías, María Hidalgo y María Ladvenant, para que se introdujesen cuatro valientes más que acompañasen a los ya nombrados con el fin de simular una batalla:

Mediante haber determinado el excelentísimo señor marqués de Montealegre que en el sainete donde salen 4 valientes con espadas y broqueles se quiten estos [los broqueles] y en su lugar salgan con espadas y dagas, y en su cumplimiento, acordó la junta se ejecute así y nombrar otros cuatro que los acompañen, que son: Ramón Orozco, Manuel Olmedo, Antonio de la Calle y Dionisio de la Calle, y unos y otros han de batallar con espadas y dagas. Lo que participo a V. M. en virtud de dicho acuerdo para su inteligencia y cumplimiento.

No se incluyen estos en el reparto que figura en el impreso ni tampoco se alude a las «dagas», sino que van acompañados de «rodela», similares a los broqueles que portarían en un principio<sup>481</sup>. De todos modos, en la lista de gastos elaborada por Claudio del Campo constan «120 reales de vellón a Dionisio, Antonio, Ramón y Olmedo por las espadas y dagas que se añadieron últimamente como consta de recibo», así como «240 reales de vellón a Carretero, Pereira, Esteban e Ibarro por los broqueles que compusieron y por las espadas y dagas que últimamente le añadieron como consta de recibo». Tal vez los cambios se realizaron con posterioridad a la impresión de los ejemplares, de ahí que no estén reflejados en el texto impreso<sup>482</sup>. Sabemos, además, que Ramón Orozco, uno de los valientes añadidos y responsable del bailete pastoral de la loa, se encargó también de «los cuatro bailettes en los sainetes» y de la contradanza «de espada y daga», según la lista de gastos.

Las siguientes en intervenir en el ensayo son las cuatro mozas «*con sus panderetes*», que entonan una seguidilla en honor a la reina madre, Isabel de Farnesio, que también habría asistido a la representación:

¡Viva la reina madre  
por muchos años  
y toda su familia  
viva otros tantos,  
pues su prudencia  
reina y madre la ha hecho  
de muchas reinas!  
(p. 69)

Las viejas, «*con castañuelas y muletas*», elogian al infante Carlos, futuro Carlos IV, a las infantas María Luisa y María Josefa y «a sus pulidos hermanos» presentes en la celebración<sup>483</sup>.

Por último, los sacristanes cierran el sainete al son de sus guitarras:

ESTRIBILLO LOS 4

Sea enhorabuena,  
sea para bien,

<sup>481</sup> El *broquel* es definido en *Autoridades* como un «arma defensiva, especie de rodela o escudo redondo, hecho de madera, cubierto de ante encerado o baldrés, con su guarnición de hierro al canto y en medio una cazoleta de hierro, que está hueca, para que la mano pueda empuñar el asa o manija que tiene por la parte interior. Su uso es para cubrir el cuerpo e impedir que el enemigo con quien se combate no pueda herirle».

<sup>482</sup> Debemos tener presente que la carta se envió a las autoras solo diez días antes de la celebración de las funciones teatrales, fecha en la que es muy probable que los ejemplares ya se hubiesen imprimido.

<sup>483</sup> Se alude a los infantes Gabriel, Felipe Antonio y Francisco Javier.

|        |                      |
|--------|----------------------|
|        | y todos digamos      |
|        | con gusto y placer:  |
| SOLO 1 | ¡Triunfe el monarca! |
| TODOS  | ¡Triunfe!            |
| SOLO 1 | ¡Vivan los novios!   |
| TODOS  | ¡Vivan!              |
|        | (p. 70)              |

La acotación final señala que mientras se repite el último estribillo «*se incorporan todos, y partiéndose en dos alas se entran con el mejor orden para dar fin al intermedio*».

*El mesón del placer* «también es “obrilla de circunstancias”, que forzosamente gira sobre el mismo tema»<sup>484</sup>. En este caso, el acontecimiento por el casamiento de la infanta es el asunto sobre el que conversan los distintos «pasajeros» que se paran a descansar en un mesón próximo a Madrid. Se abre la pieza con los mesoneros y algunos hombres y mujeres «*de payos y serranas*», que pasan la tarde cantando y bailando:

|          |   |
|----------|---|
| MESONERA | Ya que pasamos las noches<br>con tal afán y tarea<br>sirviendo a los pasajeros,<br>pasemos la tarde en fiestas<br>y en regocijos.<br>(p. 133) |
|----------|---|

Sus cantos se suspenden con la llegada de dos payos que vienen de Madrid asombrados por los preparativos que se están llevando a cabo en la villa para la celebración de unas bodas entre la infanta y alguien más, cuyo nombre no consiguen pronunciar:

|          |   |
|----------|---|
| PAYO 1   | Quizque se casaba<br>la segunda infanta nuestra<br>con otra infanta segunda<br>allá no sé de qué tierras. |
| MESONERO | Con otro infante.   |
| PAYO 1   | Eso, eso,<br>pero yo bien dije que era<br>con otra persona real.  |
| MESONERA | ¿Y de adónde?   |
| PAYO 1   | De Alameda<br>noñD el Álamoñ tampocoñ<br>De Alemania.   |
| PAYO 2   | De Viena.   |
| PAYO 1   | Es verdá, sin duda tienes<br>mijor mimoria.<br>(p. 136)   |

Aluden al grande «almatoste» de madera que se ha montado en la Plaza de Palacio para la fiesta de pólvora, en referencia a la Plaza de la Pelota desde la que efectivamente se disparó el fuego de artificio que se había prevenido para aquella noche al finalizar la función. También mencionan la comedia que se iba a representar y las «otras cosas estupendas» que habían

<sup>484</sup> Pérez y González, 1907, p. 219.

dispuesto «los señores de otros reinos», es decir, las «fiestas de teatro» organizadas en los alojamientos de los embajadores de Viena, Nápoles y Francia.

A continuación, salen a escena dos peregrinos que han venido a pie desde Alemania porque en sus tierras se ha publicado que el segundo archiduque se casa con la infanta española, así que quieren asistir a los festejos. Traen consigo a sus dos hijas, quienes cantan «una coplita» que el propio peregrino ha traducido del alemán para dedicársela a María Luisa. Las mozas expresan la alegría de que Alemania reciba a la infanta y la tristeza de que España la pierda, puesto que en unos meses partirá de Madrid rumbo a Innsbruck:

|              |  |
|--------------|--|
| SOLA PRIMERA | Nacen de un mismo parto<br>los gozos y las penas,<br>porque también hay dichas<br>que sobresaltos cuestan.                         |
| SOLA SEGUNDA | El dolor de que España<br>todo un tesoro pierda,<br>para Alemania es gusto<br>por ser la que le encuentra.                         |
| A DÚO        | Porfías graciosas,<br>amantes finezas,<br>es tener ambos reinos a Luisa<br>y ambos reinos llorar por su ausencia.<br>(pp. 130-140) |

Los siguientes en llegar al mesón son dos andaluces, dos extremeños y dos valencianos, que traen

naranjas de Andalucía,  
almíbares de Valencia  
y chorizos extremeños  
que presentar a la bella  
Luisa para su jornada.  
(p. 142)

Mientras se acondicionan los cuartos para los nuevos huéspedes, la mesonera propone «armar baile», así que deciden improvisar una orquesta con las mozas del lugar y danzar un minué, porque el peregrino declara que no sabe «bailar sino a la francesa».

El último en llegar al mesón es un mercader que va de camino a Madrid con jaulas de pájaros a los que ha instruido «en la música» por si tiene la fortuna de ofrecerlos «a los pies de los infantes / porque un rato los diviertan» (p. 144). El peregrino quiere comprarle un par, así que abre las jaulas y los pájaros se sueltan. En las cuentas de los gastos por las representaciones figura la cantidad de «348 reales de vellón importe de 29 docenas de pájaros que se gastaron en el ensayo general y el día de la función a real de vellón cada pájaro, como consta de recibo», así como «40 reales de vellón importe de 4 jaulas de mimbre para los pájaros a 10 reales cada una». Imaginamos, por consiguiente, el estupor y el alboroto que debió de causar en el Coliseo esta escena, a la que además del trino de las aves y de las voces del auditorio se unieron los cantos de los mesoneros y sus huéspedes para intentar que los pájaros regresasen a sus jaulas<sup>485</sup>.

---

<sup>485</sup> Para la imitación de los trinos utilizaron reclamos hechos de hojalata, tal y como figura en la relación de gastos: «72 reales de vellón de 12 reclamos de hojalata para el sainete de *El mesón del placer* como consta de recibo».

ESTRIBILLO TODOS                      Agachémonos todos,  
no, no metamos ruido,  
hagamos el reclamo  
imitando sus trinos:  
¡pi, pi, pi, pi, pi, pi!  
Cogedlos, que ya vienen.  
(p. 145)

La pieza finaliza con la intervención de las peregrinas, que dedican dos seguidillas a la infanta María Luisa, deseando que las aves la protejan en su largo viaje por mar hasta el encuentro con Pedro Leopoldo:

PEREGRINA PRIMERA                      Cuando Luisa camine,  
todas las aves  
la hagan sombras y salvas  
poblando el aire.  
TODAS                                      Siga el reclamo,  
porque a su alteza vuelen  
de nuestra mano.  
[j]  
PEREGRINA SEGUNDA                      En la tierra los vientos  
dulces la alaguen,  
y los mares la mezcan  
cuando se embarque,  
TODAS                                      tomando luego  
en brazos de Leopoldo  
felice puerto.  
(p. 146)

Todos los pájaros llevaban atadas al cuello tarjetas con «motes» grabados en alusión a las circunstancias, que se adjuntan en el impreso al finalizar el sainete. Entre ellos, los asistentes podrían leer los siguientes:

El día que el regocijo  
a todo viviente iguala  
también yo vengo de gala.  
(p. 149)

Si cojo otra vez el vuelo,  
no he de parar hasta Viena  
a dar una enhorabuena.  
(p. 150)

Habiendo visto la cara  
del rey, ya no dificulto  
la causa de nuestro indulto.  
(p. 149)

Sabemos que los pájaros llevaron sujetas las tarjetas porque en la lista de gastos se explicita que se pagaron 64 reales de vellón a «cuatro pajareros que asistieron para cuidar de ellos y ponerlos los motes el día del ensayo general y día de la función a razón de 8 reales cada uno

por día como consta de recibo». Además, Juan de la Cruz, hermano de don Ramón, grabador reconocido en la época, fue el encargado de realizar la lámina para los mote, según indica la relación de gastos oficial emitida por el Oficina de Contralor: «A don Juan de la Cruz se libran 900 reales de vellón por el valor de la lámina que entregó para los mote de los pájaros que se echaron a volar en un sainete»<sup>486</sup>.

Este breve repaso por los sainetes que entretuvieron al auditorio durante los intermedios de *Duelos de amor y lealtad* —por los que Ramón de la Cruz fue obsequiado con 6.023 reales y 19 maravedís de vellón— pone de manifiesto la relevancia que estas piezas breves accesorias tenían en el conjunto de la fiesta. Mireille Coulon, en su imprescindible estudio sobre el sainete en el Madrid de Ramón de la Cruz trata de fijar el momento en el que se consolida como género y se deslinda definitivamente del entremés:

Il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de le déterminer de façon précise, mais on peut estimer que c'est entre 1760 et 1770, soit à partir du moment où Ramón de la Cruz devient l'un des principaux fournisseurs d'intermèdes des compagnies théâtrales, que se fixent les caractères distinctifs du *sainete*<sup>487</sup>.

Las mejoras escenográficas en los coliseos madrileños durante esta misma década supusieron un aumento de las posibilidades técnicas y visuales, con la introducción de bastidores pintados que permitían una mayor riqueza escenográfica. De estos avances no solo se beneficiaron los autores de comedias, sino también sainetistas como Ramón de la Cruz. El hispanista francés insiste en que

dichas mejoras, que facilitaban la intervención de un número mayor de actores, contribuyeron indudablemente a la evolución de la concepción misma del sainete, que se convirtió en no pocos casos en vistosa y animada representación en el tablado de escenas de la vida colectiva, y más particularmente de las fiestas públicas o privadas en las que participaban los madrileños<sup>488</sup>.

Por este motivo, los sainetes de don Ramón encajan a la perfección en celebraciones como la que nos ocupa, en la que el objetivo primordial era ofrecer un espectáculo visual que amenizase al auditorio. Estas obras breves se convierten en piezas cada vez más elaboradas, animadas y vistosas, con un número de actores en escena muy numeroso y acompañamiento musical idóneas para un espacio como el Coliseo del Buen Retiro. Es cierto que los decorados de *El alcalde liberal* y de *El mesón del placer* no debieron de ser excesivamente complejos. En el primero tuvo que simularse una «sala de Ayuntamiento de un lugar» y en el segundo la acotación inicial indica que «la escena debe ser en selva, y una fachada de mesón, con su tablilla a la puerta». De todos modos, se cuidan todos los detalles para que la ficción sea lo más «verosímil» posible. En las cuentas de los gastos para las funciones se hace referencia a muchos de los elementos, objetos e instrumentos que acompañaron en escena a los actores, desde «34 reales de vellón importe de un ciento de naranjas» que portaban los valencianos en *El mesón del placer*, «40 reales de vellón importe de 4 vasos grandes de cristal de azumbre a 10 reales cada uno» para la tendera de *El alcalde liberal*, hasta las 29 docenas de pájaros que sobrevolaron el escenario.

Entre la documentación también se conserva el inventario de la vestimenta de todos los cómicos que actuaron en ambos sainetes. Solo algunos ejemplos demuestran la meticulosidad y atención en la confección de su indumentaria: el panadero vistió «coletó, calzones blancos

---

<sup>486</sup> Ver apéndice III.

<sup>487</sup> Coulon, 1993, pp. 126-127.

<sup>488</sup> Coulon, 2000, p. 166.



largos, sombrero blanco y harina un poco en el sombrero»; los cuatro valientes «ajustador y calzón de ante, bandas y ligas encarnadas, sombrero blanco con cinta encarnada y cairel con trueno, zapato blanco con cinta encarnada» y el peregrino «de militar, pelucón, gran sombrero con conchas grandes, bordón gordo con gran calabaza, cartera y esclavina grande».

En cuanto al número de comediantes que participaron, se elevó casi a la treintena en cada uno de los sainetes, lo que obligó a que muchos de ellos tuviesen que interpretar varios papeles, ya que el número de actores disponibles entre las dos compañías no era suficiente. Así, Nicolás López, Alejandro Magno en la pieza central, fue el panadero en *El alcalde liberal*; Joseph Espejo, por su parte, representó al Regocijo en la loa, en la comedia actuó como Anteo y en *El mesón del placer* hizo de uno de los payos. En otros casos, como en el de Águeda de la Calle, aunque solo interpretó un papel, el de Madrid en la loa, fue suplente de María Ladvenant para representar a Irifile, dama protagonista de *Duelos*, así que su esfuerzo también fue doble.

Por último, conviene señalar la función encomiástica de este tipo de piezas breves, destinadas, como parte fundamental del festejo, a exaltar la figura del monarca y de los restantes componentes de la familia real, que se ven «autorrepresentados» en escena gracias a los constantes elogios y ponderaciones enunciados por los personajes. Son múltiples los versos, las danzas, las seguidillas e incluso los chistecillos en alusión a la infanta María Luisa, protagonista indiscutible del evento, además de las referencias al acontecimiento regio. En último término, siempre debe tenerse presente que «la representación en palacio se concibe como reflejo de la autoridad real y una representación del poderío de la monarquía»<sup>489</sup>.

### 5.2.3. Calderón en América: la representación de *Duelos* en la Villa Imperial de Potosí el 6 de mayo de 1725

Además de ser el rey de la escena dramática española hasta bien entrado el siglo XVIII, Calderón dominó el panorama teatral americano durante el período colonial, convirtiéndose en el dramaturgo peninsular más representado, de acuerdo con Hesse<sup>490</sup>. El estudioso considera que

The most important center of theatrical activity during this era was Lima, where *corrales* and *casas de comedias* came into existence in the early seventeenth century, and plays became a regular feature of popular entertainment. In addition, *comedias* were enacted later before an élite audience in the viceregal palace on the occasion of many events connected with the crown: the accession of a new monarch, birthdays, military victories and the arrival of a new viceroy or archbishop. These happenings touched off such festivities as pyrotechnic displays, bullfights, jousting tournaments and parades and terminated with the performance of one or more plays<sup>491</sup>.

En efecto, la capital del virreinato del Perú experimentó una gran actividad teatral, que se extendió a otras villas periféricas de dominio español, como la opulenta Potosí. Se localizan noticias sobre manifestaciones teatrales de tipo circunstancial desde la segunda mitad del siglo XVI en la villa, organizadas como parte de algún tipo de celebración, tanto de eventos religiosos como ligados a la Corona<sup>492</sup>. Como era habitual, los acontecimientos regios de trascendencia —matrimonios, nacimientos, cumpleaños, nombramientos— también eran festejados en Indias

<sup>489</sup> Spang, 1994, p. 20.

<sup>490</sup> Hesse, 1955.

<sup>491</sup> Hesse, 1955, p. 12.

<sup>492</sup> Sobre la actividad teatral de la Villa Imperial de Potosí entre los siglos XVI y XIX ver Barnadas y Forenza, 2000. También pueden consultarse los trabajos de Gisbert, 1994; Quisbert, 2008; Cajías de la Vega, 2011 y Paz Rescala, 2018.

con la ostentación que caracterizaba a este tipo de celebraciones. Se disponían luminarias, banquetes, juegos de cañas, toros, y, en muchas ocasiones, representaciones teatrales.

La obra magna del cronista local Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, registra muchas de las fiestas que se llevaron a cabo en la ciudad virreinal hasta las primeras décadas del siglo XVIII. Entre ellas, documenta los fastos organizados por la proclamación de Luis I como rey de España entre los meses de abril y mayo de 1725<sup>493</sup>. Aunque su reinado fue fugaz, pues desde su nombramiento en febrero de 1724 hasta su fallecimiento, el 31 de agosto, tan solo transcurrieron siete meses, la noticia llegó más tarde a América<sup>494</sup>. Por ello, además de iniciarse unos festejos que se prolongarían dos meses desde diciembre de 1724 en Lima<sup>495</sup>, en otras ciudades del virreinato, como en la pujante villa de Potosí, también se conmemoró la llegada al poder del nuevo monarca con tres semanas de regocijos, que dieron comienzo con fuegos de artificio el día 21 de abril de 1725.

De acuerdo con la información que ofrece Arzáns, el gasto destinado a las fiestas, 12.000 pesos, derivó de la contribución de la propia villa:

el ilustre cabildo no gastó nada, que lo suele hacer con exceso en otras fiestas reales [j]. También se hizo muy reparable que los oficiales reales no hiciesen alguna demostración de regocijo, como suelen en otras semejantes, ni menos la hizo el gremio de señores azogueros que se han desempeñado en tales ocasiones con magnitud, y solo lo pagó el cuerpo desdichado de la Villa<sup>496</sup>.

Aunque «pudieran haber sido mucho mejores», en palabras del cronista, fueron numerosas las celebraciones, ceremonias y diversiones para entretenimiento de la población. El día 22 de abril se produjo el acto oficial de jura del rey en tres plazas diferentes de la ciudad. Arzáns destaca la multitud que agolpada en la plaza del Regocijo asistió a la proclamación:

Estaba en medio de la plaza [del Regocijo] un tablado muy eminente en cuya principal parte se vio la imagen del señor Luis Fernando I puesto a caballo (que solo se hizo de pincel para esta función) debajo de dosel, y todo el tablo cubierto de ricas sedas. Subieron el decano, los cuatro reyes de armas y el escribano de cabildo y otras personas necesarias, por unas gradas doradas a lo alto, y tomando los cuatro de armas sus puestos, con la voz muy alta [j] porque el ruido de más de 40.000 personas que había en la plaza no daban lugar a los oídos, dijeron [j] y luego el decano don Juan Álvarez dijo levantando la voz: «Castilla y las Indias por el rey don Luis Fernando I, que Dios guarde», a que respondieron todos: «Viva, viva»<sup>497</sup>.

Además del encendido de «faroles, hachas y luminarias en toda la Villa», se realizaron «festivos juegos». Hubo tres días de corridas de toros las tardes del 24, 26 y 28 de abril, así como una máscara improvisada la noche del 25 por parte de los hombres indígenas al servicio de su majestad. El 28 se representó «una de las grandes máscaras que en esta Villa se vieron» por distintos gremios de mineros y trabajadores del metal, y los festejos finalizaron con la puesta en escena de tres comedias. Se eligieron piezas dramáticas de autores peninsulares del Siglo de

<sup>493</sup> Realiza una crónica de los festejos en el volumen III de la obra, pp. 179-188.

<sup>494</sup> Según la crónica de Arzáns, la nueva llegó a Potosí precisamente el último día de festejos, el 13 de mayo de 1725: «Desde antes de las fiestas corría la noticia de que la majestad del señor Luis era fenecida, era muerta, y se confirmó esta noticia la noche del día domingo que se acabaron las fiestas por un soldado que vino de Buenos Aires, que allí la dieron los ingleses en un navío que llegó» (Arzáns de Orsúa y Vela, III, p. 188).

<sup>495</sup> Zugasti, 2008, p. 52 certifica la puesta en escena durante el período celebrativo en Lima de comedias de Calderón, Salazar y Torres, Zamora y Moreto, además de la disposición de desfiles, carros, luminarias, toros y un arco triunfal. Sobre el arte dramático en Lima durante el virreinato puede verse Lohmann Villena, 1945.

<sup>496</sup> Arzáns de Orsúa y Vela, III, p. 183.

<sup>497</sup> Arzáns de Orsúa y Vela, III, p. 183.

Oro; se escenificó *El poder de la amistad*, de Moreto, y dos comedias calderonianas: *Lances de amor y fortuna* y nuestra obra. Aunque en opinión de Arzáns se ejecutaron «con acierto y grandeza, en que no tuvieron que envidiar las más famosas representaciones de las mayores cortes de Europa», de acuerdo con el relato del cronista la puesta en escena de *Duelos* no fue la más sobresaliente. Las dos restantes comedias corrieron a cargo de la «siempre poderosa» real Casa de Moneda, mientras que *Duelos* fue representada por el gremio de escribanos públicos y procuradores<sup>498</sup>. Estas son las palabras que dedica a su puesta en escena:

Domingo 6 de mayo, habiéndose hecho en la plaza del Regocijo un teatro dilatado con su vestuario bien cerrado y galería encima, todo muy bien adornado con colgaduras, países y lienzos de pincel, los escribanos públicos y procuradores representaron la comedia *Duelos de amor y lealtad*, que desde las 3 de la tarde con danzas y entremeses duró hasta cerca de las 8 de la noche con general gusto de un numeroso concurso, en que no faltaron pendencias y riñas odiosas entre las naciones sobre los asientos y otras causas<sup>499</sup>.

Gracias al testimonio de Arzáns, que asistió a la representación, contamos con la única prueba de la pervivencia escénica de nuestra comedia en suelo americano, aunque muy posiblemente se llevó a las tablas en alguna otra circunstancia. El pueblo potosino, en un teatro construido para la ocasión, pudo ver escenificada la comedia calderoniana en la gran plaza central de la villa acompañada de danzas y entremeses. No conocemos las dimensiones del teatro ni su grado de ostentación, pero al menos contaba con vestuario y galería, simulando la arquitectura de los corrales de comedias. Así, pese a la complejidad técnica que requería la ejecución de *Duelos*, tal vez se logró una representación a la altura gracias a los «países» y «lienzos de pincel» que se prepararon para el festejo teatral.

---

<sup>498</sup> «Todo se admiró junto en estas tres fiestas y en particular en las dos que celebró la real Casa de Moneda con riqueza de trajes tan magnífica que en ropas de chambre, telas, brocados y piedras preciosas excedió cuanto hasta entonces se había ostentado» (Arzáns de Orsúa y Vela, III, p. 188).

<sup>499</sup> Arzáns de Orsúa y Vela, III, p. 188.

## II. ESTUDIO TEXTUAL







La transmisión textual de *Duelos de amor y lealtad* no presenta, *a priori*, grandes dificultades. Según se ha expuesto en el apartado dedicado a la datación de la comedia, fue compuesta con toda probabilidad en los años 1678-1679, lo que la convierte en una de las últimas obras dramáticas de Calderón. Frente a la fortuna editorial de otras piezas tardías del dramaturgo, como *El segundo Scipión* (1677) o *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680), no se han conservado testimonios manuscritos cercanos a la fecha de composición o primera representación de la obra<sup>500</sup>. Tampoco aparece recogida en los volúmenes de la extensa colección de *Comedias nuevas escogidas*, publicados entre 1652 y 1681, año de la muerte del poeta<sup>501</sup>. El lector del Seiscientos hubo de esperar a la *Novena* y última *parte* editada póstumamente por Juan de Vera Tassis, en 1691, para ver impresa la comedia por vez primera. Así pues, el texto publicado por el polémico «albacea literario» de don Pedro representa la edición príncipe de *Duelos de amor y lealtad*. Esta circunstancia, solo compartida con ocho del más de un centenar de comedias repartidas entre las nueve *partes* que Vera llevó a la prensa, nos ofrece un panorama textual poco habitual y aparentemente menos complejo para el editor crítico moderno del teatro de Calderón<sup>502</sup>.

Resulta evidente que, ante un caso como el que nos ocupa, muchos de los obstáculos que plantea la particular difusión de las obras dramáticas del Siglo de Oro se ven disipados, ya que, en realidad, solo disponemos de un primer texto, VT, a partir del que derivan las restantes ediciones impresas y manuscritas que se conservan de la comedia, tal y como se tratará a lo largo de este estudio. Por esta razón, y al no contar con testimonios manuscritos anteriores a su publicación, el texto que tomamos como base para nuestra edición es forzosamente el veratassiano. No obstante, lo que en un primer momento parece facilitar y simplificar la tarea editorial, suscita otra serie de problemas textuales que serán abordados en las siguientes páginas. Las incógnitas en torno al *modus operandi* de Vera Tassis, sus antecedentes textuales o el grado de intervencionismo en sus textos continúan siendo un quebradero de cabeza para los estudiosos calderonistas. Así pues, debemos plantearnos cómo abordar una edición crítica en la que el publicado por el «mayor amigo» de Calderón es, a la postre, nuestro único texto, sin que se nos ofrezca la posibilidad de cotejar, comparar o contrastar con autógrafos, manuscritos de comediantes, sueltas o *partes* sus (casi siempre) acertadas lecturas.

<sup>500</sup> Sobre los manuscritos conservados de *Hado y divisa* ver Tobar, 2015. De *El segundo Scipión* conocemos la existencia de al menos dos manuscritos, fechados en 1676 y 1678 según Coenen, 2011a, p. 79.

<sup>501</sup> Cotarelo y Mori fue el primero en realizar un estudio de conjunto de la colección. Registró la existencia de 47 volúmenes, que salieron a la luz entre 1652 y 1681, a los que añadió un último número, el 48, publicado en 1704. Ver Cotarelo, 1931. Para un análisis más actualizado de la suerte editorial y de los problemas textuales de la colección ver Casariego Castiñeira, 2019.

<sup>502</sup> De las 108 comedias distribuidas entre las *partes* veratassianas, solo nueve eran inéditas hasta su inclusión en alguno de los volúmenes editados por Vera: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *Los dos amantes del cielo*, *La sibila del Oriente* y *Basta callar*, incluidas en la *Verdadera quinta parte*; *Primero soy yo* en la *Sexta* y *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis*, *Bien vengas, mal, si vienes solo* y *Duelos de amor y lealtad* en la *Novena*. En realidad, podríamos añadir a la lista una décima, *El segundo Scipión*, puesto que, aunque Coenen, 2009a, p. 38 ha documentado la existencia de una suelta de la comedia impresa en Nápoles en 1681, Vera no la conoció cuando editó la *Séptima parte* (1683) en la que aparece la pieza. Además, de las nueve, solo *Duelos* y otras tres presentan la particularidad de no haberse conservado tampoco en testimonios manuscritos anteriores a la publicación del tomo veratassiano correspondiente. Me refiero a *La sibila del Oriente*, incluida en la *Verdadera Quinta Parte* (1682) y a otras dos comedias de la *Novena*, *Céfalo y Pocris* y *El castillo de Lindabridis*.

## 1. DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LOS TESTIMONIOS

A continuación, se ofrece una descripción bibliográfica de los testimonios antiguos de la comedia conservados a los que se ha tenido acceso. Existe una tradición impresa de *Duelos de amor y lealtad* cuya edición príncipe es la *Novena parte* publicada por Juan de Vera Tassis en 1691 (VT). Durante la centuria siguiente se llevaron a cabo diversos proyectos editoriales con el objetivo de reeditar las comedias de Calderón, bien en forma de volúmenes, a imitación de los veratassianos, bien como sueltas independientes. Así, salió a la luz una reedición del tomo noveno con fecha falsa de 1698, impreso muy probablemente hacia 1731, que denominaremos VT2. En el mismo período se publicaron las conocidas como ediciones Pseudo Vera Tassis (PVT), además de diversas sueltas de la comedia impresas en varios talleres de la geografía española: suelta de la viuda de Francisco Leefdael (VFL), de Pedro Escuder (PE), distintas reediciones de la familia de los Orga (OR), la edición incluida en la serie numerada de comedias sueltas de Francisco Suriá y Carlos Saperá (SS) y de Juan Serra (JS), así como la exitosa colección completa de comedias calderonianas de Fernández de Apontes (AP), en la que *Duelos* forma parte del primer tomo. La pieza se ha conservado, asimismo, en al menos dos manuscritos (MS1 y MS2) que, pese a no estar datados, de acuerdo con nuestras pesquisas pueden ubicarse cronológicamente en 1764, pues fueron manejados para una representación de la pieza en el Coliseo del Buen Retiro para festejar los desposorios entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque de Austria Pedro Leopoldo. Se conserva, además, el folleto impreso resultante de la representación teatral, que salió de las prensas del conocido taller de Antonio Sanz (AS). Todos los testimonios, incluidos los manuscritos palaciegos, derivan de VT o de otra edición dependiente de la tassiana, como las diversas ediciones de la comedia que se publicaron durante los siglos XIX y XX, a las que nos referiremos en su apartado correspondiente.

### 1.1. LA TRADICIÓN IMPRESA

**VT:** *Novena parte de comedias del célebre poeta español, don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Francisco Sanz, 1691): pp. 327-382.

Tras la muerte del dramaturgo, Juan de Vera Tassis decidió continuar la magna labor de publicación de las comedias calderonianas. Después de la impresión de la *Verdadera quinta parte* (1682), la *Sexta* (1683), la *Séptima* (1683) y la *Octava* (1684), reeditó los cuatro primeros tomos publicados en vida de Calderón, así que no fue hasta 1691 cuando salió de las prensas su *Novena y última parte*, primer testimonio en el que aparece recogido el texto de *Duelos de amor y lealtad*.

Se han consultado los siguientes ejemplares del tomo noveno:

1. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, Fondo Antiguo BH FLL 12151<sup>503</sup>
2. Biblioteca particular de Luis Iglesias Feijoo
3. University Library de Cambridge, Hisp.5.68.9<sup>504</sup>
4. Pennsylvania University Library, microfilm 989 thru 1020, reel 22, libro I
5. Biblioteca Nacional de España, TI/164
6. Bayerische Staatsbibliothek, München, 4 P.o.hisp.11m-9, disponible en formato digital

<sup>503</sup> Este ejemplar, digitalizado por Google Books, carece de las páginas 1-56.

<sup>504</sup> Reproducción facsimilar de Cruickshank y Varey, 1973.

7. Österreichische Nationalbibliothek, \*38.R.19, disponible en formato digital

8. British Library, London, 11725.cc.3

Por mayor accesibilidad y debido a su buen estado de conservación, nos hemos servido del ejemplar localizado en la Bayerische Staatsbibliothek (4 P.o.hisp.11m-9). Su descripción bibliográfica es como sigue:

[Portada] NOVENA PARTE / DE / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, / Capellan de Honor de Su Magestad, y de los señores Reyes [sic] / Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo; / QVE NVEVAMENTE CORREGIDAS, / PVBLICA / DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL / Fical de las Comedias de los Reynos, por Su Mag. / Y LAS OFRECE / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO / Melchor Fernandez de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, / y de Leon, Camarero Mayor del Rey nuestro señor, su Copero / Mayor, su Cazador Mayor, y su Mayordomo Mayor, de los / Consejos de Estado, y Guerra, Comendador de Vjagre en la Orden, / y Caualleria de Santiago, y Treze della, Duque de la Ciudad / de Frias, & c. / \*\*\* CON PRIVILEGIO. \*\*\* / [filete con adornos] / EN MADRID: Por Francisco Sanz, Impresor del Reyno, / y Portero de Camara de Su Magestad, Año de 1691.

[Preliminares] El volumen consta de ocho folios de preliminares, de los que solamente están numerados el tercero y el cuarto (¶3, ¶4). El recto del primer folio está en blanco, el verso presenta un grabado con el retrato de Calderón. En el 2r figura la portada anteriormente descrita y el verso está en blanco. El facsímil que reproduce el volumen custodiado en la University Library de Cambridge, el de la British Library y el ejemplar de la Universidad de Pennsylvania transmiten el retrato de Calderón después de la portada. En el ejemplar de la BNE la portada se ha perdido. Entre los folios 3 y 4 se incluye una extensa dedicatoria a don Íñigo Melchor Fernández de Velasco y Tovar firmada por el propio Juan de Vera Tassis. En el folio 5r se sitúa la suma de la aprobación eclesiástica, firmada por fray Manuel de Guerra y Ribera por comisión del vicario de la villa de Madrid don Antonio Pascual el 14 de abril de 1682. En el verso, la aprobación de don Juan Baños de Velasco ordenada por el Real Consejo de Castilla, en Madrid a 6 de mayo de 1682 y la suma del privilegio, firmada por el secretario, don Antonio Zupide y Aponte, en Madrid a 25 de mayo de 1682, cuyo beneficiario por diez años es Juan de Vera Tassis y Villarroel. En el folio 6r se localiza la licencia del ordinario, que firma don Juan Álvarez de Llamas en Madrid a 17 de abril de 1682 por mandato de don Antonio Pascual. En el verso se halla la fe de erratas, ninguna de las cuales afecta al texto de *Duelos*, firmada por don Martín de Ascarça, fechada en Madrid a 8 de febrero de 1691. En el folio 7r se encuentra la suma de la tasa, que establece el precio de seis maravedís por cada pliego y firma Domingo Leal de Saavedra el 10 de febrero de 1691. Los folios 7v y 8r recogen el breve prólogo al lector, y en el verso del octavo se incluye la tabla de las comedias contenidas en el volumen.

Se advierte un error de composición en los folios 5v y 6r de los preliminares, pues su orden está alterado, tal y como muestran los reclamos. En el reclamo del 5v puede leerse «fee». Sin embargo, en lugar de la fee de erratas el folio 6r contiene la licencia del ordinario. Por su parte, el reclamo del 6r dice «svma», pero el 6v presenta la fee de erratas<sup>505</sup>.

[Colación] 4º ¶<sup>8</sup>, A-Z<sup>8</sup>, Aa-Nn<sup>8</sup>.

[Paginación] 568 pp. Errores de paginación: p. 24 dice 26. p. 25 dice 27. p. 175 dice 179. p. 193 dice 139. p. 281 dice 218. p. 289 dice 298. p. 421 dice 221. p. 422 dice 222. p. 423 dice 223. p. 424 dice 224. p. 425 dice 225. p. 426 dice 226. p. 426 dice 227. p. 428 dice 228. p. 428 dice 228. p. 429 dice 229. p. 430 dice 230. p. 431 dice 231. p. 432 dice 232. p. 437 dice 237. p. 438 dice 238. p. 439 dice 239. p. 440 dice 240. p. 441 dice 241. p. 442 dice 242. p. 443 dice 243. p. 522 dice 520. p. 523 dice 521. p. 524 dice 522 y así hasta el final. No desglosable.

[Contiene las obras] *Las armas de la hermosura*, *Amado y aborrecido*, *La señora y la criada*, *Nadie fie su secreto*, *Las tres justicias en una*, *Amar después de la muerte*, *Un castigo en tres venganzas*,

<sup>505</sup> Este error fue señalado por Cruickshank y Varey en los preliminares de su edición facsimilar.



*Duelos de amor y lealtad*, *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis*, *Bien vengas, mal y Cada uno para sí*.

[Final] Sin colofón. Tras el texto de las doce comedias que recoge el volumen figura una «Tabla de las comedias verdaderas de Don Pedro Calderón». El ejemplar de la Universidad de Pennsylvania no cuenta con la tabla.

*Duelos de amor y lealtad* se sitúa en el octavo lugar, entre las páginas 327 y 382. Su descripción bibliográfica es la siguiente:

[Encabezamiento] LA GRAN COMEDIA, / DUELOS / DE AMOR, / Y LEALTAD. / DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca. / PERSONAS QVE HABLAN EN ELLA. / [dramatis personae en dos columnas, letra cursiva].

[Inicio] IORNADA PRIMERA. / Tocan caxas, y trompetas, y fingien-/dose dentro la batalla, sale despues de / las primeras voces Irifile con espada / desnuda, cimera de plumas, / y vengala. / Vnos dent. Viua Perfia. / Otros. Tyro viua.

[Colación] 4º X<sup>4</sup>-Z<sup>8</sup>, Aa<sup>7</sup>

[Paginación] 327-382 pp.

[Titulillos] *Duelos de Amor, y Lealtad*. – De D. Pedro Calderon de la Barca.

[Final] Todos. El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroyco Cesar, / hijo de Philipo el Grande, / viua, reyne, triunfe, y vença. / FIN. / [adornos tipográficos haciendo una figura triangular invertida].



**Ilustración 2.** Portada de la *Novena parte*, 1691. Ejemplar Bayerische Staatsbibliothek (4 P.o.hisp. 11m-9).



**Ilustración 3.** Primera página de *Duelos* en la *Novena parte*, 1691. Ejemplar Bayerische Staatsbibliothek (4 P.o.hisp. 11m-9).

**VT2:** *Novena parte de comedias del célebre poeta español, don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Juan García Infanzón, 1698): pp. 327-382.

Aunque en la portada figure la fecha de 1698, Moll determina que se trata de una edición falsificada a partir de la de 1691 y cuya fecha de impresión debe retrasarse a 1731<sup>506</sup>.

El estudioso aduce un argumento de peso para conjeturar la fecha de publicación del volumen: el desgaste de la plancha del grabado con el retrato de Calderón que se reproduce en los preliminares de la primera edición. Para obviar el deterioro de la plancha fue sucesivamente regrabada, llevándose a cabo varios retoques. De acuerdo con Moll, después de un uso continuado se observa que

la mayor parte de los trazos siguen direcciones distintas de su primitiva versión, tanto que si se comparan dos grabados separados por varios retoques parece que se trata de una plancha nueva, imitando el grabado original. Además, al irse adelgazando la plancha se inició una pequeña grieta en la misma, hacia la altura del cuello, que se fue agrandando. Apenas visible en el grabado de la parte VI (1715) alcanza su mayor dimensión en los grabados de las partes IV (1731) y IX («1698»), concordantes no sólo en esto, sino que ofrecen el mismo estado de retoque de la plancha, el último que ha sufrido<sup>507</sup>.

Concluye, pues, que «la parte IX no pudo imprimirse en 1698; su impresión es coetánea a la parte IV, de 1731, y obra del mismo impresor, la oficina de los Herederos de Juan García Infanzón»<sup>508</sup>.

El volumen falsificado repite todos los preliminares de la *Novena parte* de 1691,

variando sólo el nombre —no el texto ni las erratas señaladas— del corrector y la fecha de su certificación: Martín de Ascarça y 8 de febrero de 1691 en el primer caso, Simón Joseph de Olivares y Balcázar y 9 de agosto de 1698 en la edición del siglo XVIII. El pie de imprenta también varía, usando el nombre que tenía en dicho año la imprenta donde se realizó la falsificación: Juan García Infanzón. La edición se copió a plana y renglón, manteniéndose las erratas señaladas y existentes en la edición de 1691, que, como hemos indicado, se repiten en la fe de erratas. Sin embargo, la página de la última errata señalada por el corrector, la p. 524, número que tenía en la edición de 1691, al figurar anteriormente duplicadas las páginas 520 y 521, se mantiene en la fe de erratas de la reedición, pero corresponde a la página 526, por no tener ésta el error de paginación señalado<sup>509</sup>.

Salvo estas pequeñas divergencias advertidas por Moll, la edición está hecha a plana y renglón sobre la *parte* genuina de 1691. Por este motivo, únicamente se ofrece la descripción bibliográfica de la primera página de nuestra comedia, pues la portada del volumen es idéntica a la de VT excepto en su pie de imprenta. Al igual que en la edición príncipe, *Duelos* ocupa el octavo lugar en la tabla de comedias, entre las páginas 327-382.

Se ha tenido acceso al menos a cuatro ejemplares de esta reedición de la *Novena parte* veratassiana: el conservado en la Biblioteca Nacional de España (T/2584), los que custodia la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (P 32 y C 18758) y el ubicado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (Fondo Antiguo BH FLL 37565)

---

<sup>506</sup> Moll, 1983, pp. 230-231.

<sup>507</sup> Moll, 1983, p. 230.

<sup>508</sup> Moll, 1983, pp. 230-231.

<sup>509</sup> Moll, 1983, p. 230.



digitalizada por Google Books, del que nos hemos servido para la descripción bibliográfica de la comedia<sup>510</sup>.

[Encabezamiento] LA GRAN COMEDIA, / DUELOS / DE AMOR, Y LEALTAD. / DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [dramatis personae en dos columnas, letra cursiva].

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / Tocan caxas, y trompetas, y fingien-/dose dentro la batalla, sale despues de / las primeras voces Irifile con espada / desnuda, cimera de plumas, / y vengala. / Vnos dent. Viva Perfia. / Otros. Tyro viva.

[Colación] 4º X<sup>4</sup>-Aa<sup>7</sup>

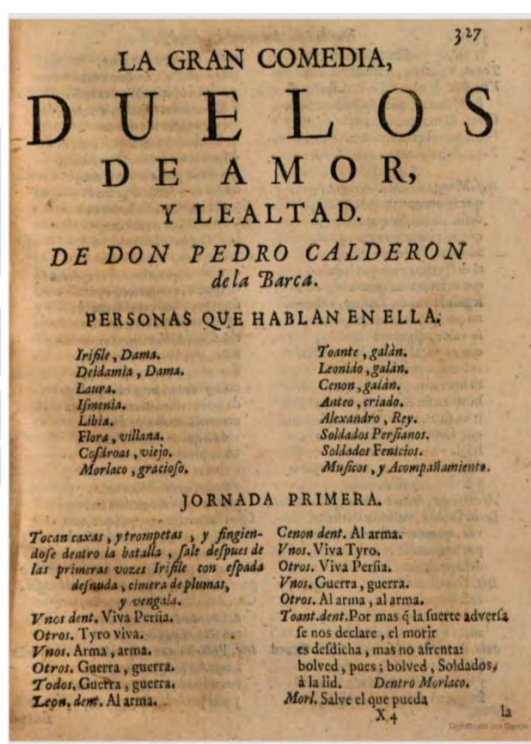
[Paginación] 327-382 pp.

[Titulillos] *Duelos de Amor, y Lealtad.* – De D. Pedro Calderon de la Barca.

[Final] Todos. El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroyco Cesar, / hijo de Philipo el Grande, / viuva, reyne, triunfe, y venza. / FIN. / [taco xilográfico de ornamentación floral].



**Ilustración 4.** Portada de la *Novena parte de comedias*, 1698. Ejemplar UCM BH FLL 37565.



**Ilustración 5.** Primera página de *Duelos de amor y lealtad* en la *Novena parte de comedias*, 1698. Ejemplar UCM BH FLL 37565.

**PVT:** *Novena parte de comedias del célebre poeta español, don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Francisco Sanz, 1691).

La difusión de las ediciones veratassianas y la enorme demanda de los múltiples lectores aficionados al teatro de Calderón ocasionó que, una vez agotada la colección, un librero-editor

<sup>510</sup> K. y R. Reichenberger, 1979, pp. 30-31 señalan la existencia de otras reediciones de la *Novena parte* y su localización.

lograse mantener su existencia al sacar a la luz volúmenes falsos a nombre del temprano editor, que hoy conocemos como Pseudo Vera Tassis. El sistema utilizado para confeccionar estas ediciones consistía, en palabras de Moll, en

reunir las comedias correspondientes a cada parte a base de ediciones sueltas de las mismas, encuadernándolas precedidas de una edición contrahecha de las respectivas portada y hojas de preliminares de la edición de Vera Tassis<sup>511</sup>.

Un volumen Pseudo Vera Tassis presenta, por tanto, una serie de particularidades fácilmente detectables que lo diferencian de un tomo veratassiano auténtico. Como apuntó Cruickshank, al tratarse de una *parte* facticia, formada por doce unidades independientes, cada comedia cuenta con numeración propia, al tiempo que las signatures de cuaderno correspondientes se reanudan al comienzo de una nueva pieza: «a fresh alphabet of signatures is used for each play, so that gathering A occurs twelve times»<sup>512</sup>. La tipografía, además, varía de una suelta a otra, en función del taller de impresión en el que se haya confeccionado<sup>513</sup>.

Las diferencias también se hacen patentes en los preliminares. Mientras que los tomos genuinos, a excepción del séptimo, en el que aparece un escudo de armas, presentan el retrato de Calderón, en los Pseudo Vera Tassis no se incluye ningún grabado, ni ofrecen el número de página de inicio de cada pieza en la «Tabla de comedias».

Aunque solamente existen aproximaciones parciales al estudio bibliográfico de los falsos volúmenes «Pseudo Vera Tassis» de la *Novena parte*<sup>514</sup>, dispersos en diversas bibliotecas nacionales y extranjeras, se han localizado y consultado al menos cuatro tomos:

1. Biblioteca Nacional de España, R/11353
2. Biblioteca Nacional de España, T/8589
3. Biblioteca Nacional de Austria, BE.7.M.3 (vol. 9)
4. Pennsylvania University Library, microfilm 989 thru 1020, rollo 22, libro II.

El cotejo de los volúmenes en su conjunto revela la existencia de dos ediciones Pseudo Vera Tassis distintas, pues pese a que entre la portada y los preliminares no se advierten divergencias, las sueltas que contienen no siempre son idénticas entre sí. El que denominaremos bajo la sigla PVT1 se corresponde con el volumen de la BNE (T/8589) y con el ejemplar microfilmado de la Universidad de Pennsylvania (989 thru 1020, reel 22, libro II), mientras que PVT2 se adscribe al volumen de la BNE (R/11353), idéntico al localizado en la Biblioteca Nacional de Austria. En efecto, Moll examinó las dos colecciones custodiadas en la biblioteca española y detectó que «69 comedias —casi las dos terceras partes de las 108 que forman los nueve tomos— son de ediciones distintas»<sup>515</sup>.

En cuanto a la datación de los volúmenes, a partir del detallado estudio de la colección completa conservada en la biblioteca del Dr. Steeven's Hospital de Dublín, Cruickshank y Wilson han tratado de establecer un arco de fechas aproximado. A pesar de las dificultades,

<sup>511</sup> Moll, 1983, p. 221. «The word “fake”, be it noted, carries a serious implication: intent to defraud. It seems quite certain that these volumes were issued with this intention [ ] Almost certainly the *sueitas* used in the fake volumes were printed to be issued separately, and were bound together because they would fetch more in the guise of a Vera Tassis *parte* than as *sueitas*» (Cruickshank, 1973, p. 17).

<sup>512</sup> Cruickshank, 1973, p. 16. Ver también Cruickshank y Wilson, 1974, p. 17.

<sup>513</sup> Moll, 1983, p. 222 distingue hasta cuatro tipos de sueltas de acuerdo con sus indicaciones tipográficas.

<sup>514</sup> Cruickshank y Wilson, 1974 examinaron la colección completa de pseudo Vera Tassis conservada en la biblioteca del Dr. Steeven's Hospital de Dublín. Asimismo, Moll, 1983 cotejó las dos colecciones localizadas en la Biblioteca Nacional de España.

<sup>515</sup> Moll, 1983, p. 222.

debido a la diversa procedencia de las sueltas incluidas en los tomos, atribuidas a distintos talleres de impresión como el de José Llopis, Lucas Antonio de Bedmar, los herederos de Gabriel de León o Juan García Infanzón y a la disparidad de las fechas de impresión, consiguen ubicar cronológicamente la colección en torno a los años 1699 y 1713<sup>516</sup>.

Con todo, en lo que respecta a nuestra comedia, el examen de los cuatro testimonios a los que se ha tenido acceso, a los que debe añadirse una suelta sin datos de impresión custodiada en la BNE (T/18984) —coincidente con las características tipográficas y textuales de las sueltas de *Duelos* incluidas en los tomos pseudoveratassianos— revela que los cinco son ejemplares de la misma suelta, pues además de carecer de número de serie, paginación, fecha de impresión y colofón, comparten tipografía, puntuación, todas las indicaciones de *aparte* y sus erratas tipográficas, tal y como se mostrará en su apartado correspondiente. Por ello, se agrupan bajo la abreviatura PVT y solamente se reproduce la descripción de la portada y primera página de nuestra comedia de un ejemplar, en este caso el conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura R/11353 digitalizado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

La suelta de *Duelos de amor y lealtad* no tiene colofón ni fecha de impresión, pero gracias al examen de la plancha de madera que aparece en la última página de la comedia, la misma que la incluida en *El castillo de Lindabridis*, Cruickshank se ha aproximado a su datación y ha señalado un posible impresor.



**Ilustración 6.** Plancha de madera de *Duelos* (Ejemplar Pseudo Vera Tassis, BNE R/11353).

El hispanista británico localiza el mismo taco en obras impresas por Lucas Antonio de Bedmar en Madrid, en 1690, 1701 y 1715:

At the end of the *suelas* of *Duelos de amor y lealtad* and *El Castillo de Lindabridis* a huge woodblock B (76 by 107 mm.) is used on its side, as a tail-piece. This block is used in the same way in books printed by the Madrid printer Lucas Antonio de Bedmar in 1690, 1701 and 1715. Similarities between the type of the *suelas* and some of the founts used in 1701 suggest that the *suelas* [de *Duelos* y *Lindabridis*] were printed about then. The use of upper-case U and J, furthermore, suggests that they can hardly be much earlier than 1690. Since Bedmar firm appears to have been active from 1666 to at least 1737, the *suelas* could have been printed by someone else only if Bedmar had lent or given away his block<sup>517</sup>.

<sup>516</sup> Cruickshank, 1973, pp. 18-19 y Cruickshank y Wilson, 1974, pp. 18-19.

<sup>517</sup> Cruickshank, 1973, p. 26.

Concluye Cruickshank que «we can provisionally attribute these two *sueitas*, and a number of others with the same typographical characteristics, to Bedmar's firm, *circa* 1690-1701»<sup>518</sup>.

[Portada] NOVENA PARTE / DE COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA<sup>519</sup>, / CAVALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO; / Capellan deHonor [sic] de su Magestad, y de los señoresReyes [sic] / Nuevos en la Santa Iglesia de Toledo, / QUE NVEVAMENTE CORREGIDAS, / PUBLICA / DON JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL; / Fiscal de las Comedias deitos Reynos, por su Magestad. / Y LAS OFRECE / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON IÑIGO / Melchor Fernandez de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, y de / Leon, Camarero Mayor del Rey nuestro señor, su Coperero Mayor, su Caza- / dor Mayor, y su Mayordomo Mayor, de los Consejos de Estado, y / Guerra, Comendador de Vjagre en la Orden, y Cava- / lleria de Santiago, y Treze della, Duque de la / Ciudad de Frias, & c. / (J) CON PRIVILEGIO. (J) / [filete con adornos] / EN MADRID: Por Francisco Sanz, Impressor del Reyno, y / Portero de Camara de su Magestad. Año de 1691.

[Preliminares] Son iguales a los de la edición de 1691, aunque presentan pequeñas divergencias en su ordenación. Además, no figura el retrato de Calderón que aparecía en el folio 1v de VT ni la dedicatoria a don Íñigo Melchor Fernández de Velasco. El recto del primer folio contiene la portada anteriormente descrita, el verso está en blanco. En el 2r se incluye la fe de erratas firmada por don Martín de Ascarça el 8 de febrero de 1691 y la licencia del ordinario, asignada por Juan Álvarez de Llamas por mandato de don Antonio Pascual, vicario de la villa de Madrid, el 17 de abril de 1682 en Madrid. En el folio 2v se localiza la suma de la aprobación pedida al Consejo de Castilla, que firma don Juan Baños de Velasco en Madrid, con fecha del 6 de mayo de 1682, además de la suma del privilegio, concedido a Juan de Vera Tassis por un período de diez años, firmada por el secretario don Antonio de Zupide y Aponte en Madrid el 25 de mayo de 1682. En el mismo folio, se incluye la suma de la aprobación eclesiástica, que asigna fray Manuel de Guerra y Ribera por mandato de don Antonio Pascual el 14 de abril de 1682. En el folio 3r figura la suma de la tasa, que establece el precio de seis maravedís por cada pliego, firmada por Domingo Leal de Saavedra<sup>520</sup>. Los folios 3v y 4r presentan el prólogo al lector. El folio 4v contiene la tabla de las comedias que recoge el volumen sin la indicación correspondiente al número de página inicial de cada comedia.

[Colación] 4º. Compuesto por sueltas.

[Paginación] Discontinua y no en todas las comedias: [8] pp.; [44] pp.; 40 pp.; 21 hs.; [40] pp.; [36] pp.; 20 hs.; 16 hs.; [56] pp.; [32] pp.; [56] pp.; [40] pp.; [40] pp.

[Contiene las obras] *Las armas de la hermosura*, *Amado y aborrecido*, *La señora y la criada*, *Nadie fie su secreto*, *Las tres justicias en una*, *Amar después de la muerte*, *Un castigo en tres venganzas*, *Duelos de amor y lealtad*, *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis*, *Bien vengas, mal y Cada uno para sí*.

[Final] Sin colofón.

*Duelos de amor y lealtad* se sitúa en el octavo lugar de la tabla de comedias. Su descripción bibliográfica es la siguiente:

[Encabezamiento] COMEDIA FAMOSA: / DVELOs / DE AMOR, / Y LEALTAD. / DE DON PEDRO CALDERON / de la Barca. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [*dramatis personae* en dos columnas, letra cursiva].

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / Tocan Caxas, y Trompetas; y fingiendose / dentro la Batalla, fale despues de las pri-/meras voces Irifile, con Espada defnu-/da, Cimera de Plumas, y / Vengala. / Vnos dentro. Viva Perfia. / Otros. Tyro viva.

[Colación] 4º A-G<sup>4</sup>

<sup>518</sup> Cruickshank, 1973, p. 26.

<sup>519</sup> La «C» de «BARCA» es de mayor tamaño que las otras letras de la línea.

<sup>520</sup> Como se ha adelantado, la fe de erratas es falsa, al igual que la licencia, las aprobaciones, el privilegio y la tasa, solo aplicables a la edición genuina de 1691.



[Paginación] 56 pp. (sin paginar).

[Titulillos] *Duelos de Amor, y Lealtad.* – De D. Pedro Calderon de la Barca.

[Final] *Todos.* El Poderoso Alexandro, / Magno, Augusto, Heroyco Cefar, / Hijo de Filipo el Grande, / viva, reyne, triunfe, y vença. / [filete de adornos] / [adorno de un ramito de hojas] FIN. [adorno de un ramito de hojas] / [filete de adornos] / [taco xilográfico].

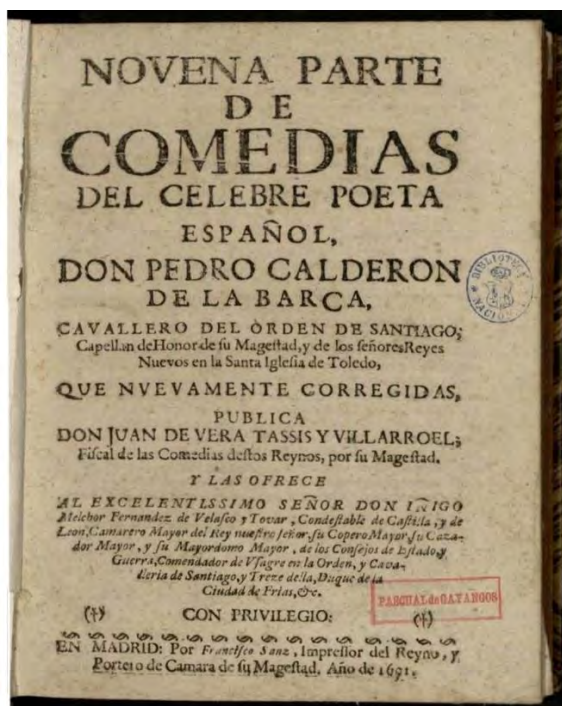


Ilustración 7. Portada de la *Novena parte de comedias*. Ejemplar Pseudo Vera Tassis (BNE R/11353).

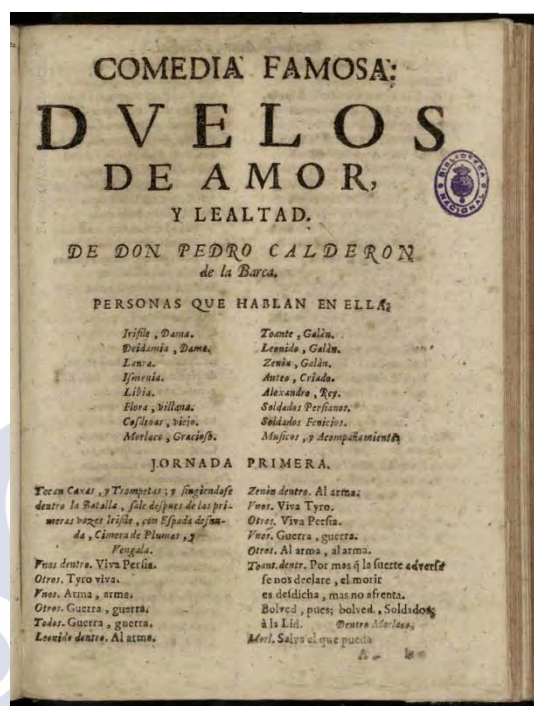


Ilustración 8. Primera página de *Duelos de amor y lealtad* en la *Novena parte de comedias*. Ejemplar Pseudo Vera Tassis (BNE R/11353).

VFL: Suelta. *Duelos de amor, y lealtad. Comedia famosa.* Sevilla, Viuda de Francisco Leefdael en la Calle del Correo Viejo, [s. f.].

La familia de impresores Leefdael dominó el panorama editorial sevillano de la primera mitad del siglo XVIII (1701-1753)<sup>521</sup>. Francisco de Leefadel inició su actividad a comienzos del Setecientos, hasta que alrededor de 1728 falleció y su viuda heredó el negocio familiar<sup>522</sup>. En la nutrida serie sevillana de comedias impresas en su taller, que produjo hasta 324 números, *Duelos de amor y lealtad* ocupa el 103. Gracias al colofón de la suelta, «Con Licencia: en Sevilla, por la viuda de Francisco Leefdael en la Casa del Correo Viejo», sabemos que su fecha no debe situarse antes de 1728, año a partir del que el pie de imprenta cambia a «viuda de

<sup>521</sup> «La preeminencia de los Leefdael es evidente, tanto por el cómputo de ediciones como de títulos: de las 551 comedias sevillanas diferentes, 373 tienen edición de estos empresarios de origen alemán, casi el 70%» (Vega García-Luengos, 1993, p. 1009). Ver también Vega García-Luengos, 1991.

<sup>522</sup> Aguilar Piñal, 1974, p. 15; Moll, 1999 y Gutiérrez del Caño, 1900, p. 670.



Francisco Leefdael»<sup>523</sup>. Además, desde 1733 se añade la denominación «Imprenta Real, Casa del Correo Viejo», de lo que se deduce que tampoco podría ser posterior a esta fecha<sup>524</sup>.

Se han localizado ejemplares de esta suelta en la Staats- und Universitätsbibliothek de Hamburgo (A/1072:3 y A/1072:4), tal y como había señalado Reichenberger<sup>525</sup>, y uno más, no registrado en el *Manual*, en la British Library (11728.b.2). Nos hemos servido de este último para su descripción bibliográfica:

[Encabezamiento] Num. 103. / DVELO DE AMOR, Y LEALTAD. / COMEDIA / FAMOSA / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / Hablan en ella las perfonas figuientes. / [*dramatis personae* en cuatro columnas, letra cursiva] / [línea compuesta por rayas horizontales].

[Inicio] (¶) JORNADA PRIMERA. (¶) / *Tocan caxas, y trompetas y fingiendose / dentro la batalla, fale despues de las / primeras voces Irifile con espada / desnuda, cimera de plumas, / y vengala / Vnos dent. Viva Perfia. Otros. Tyro viva.*

[Colación] 4º A-D<sup>4</sup>, E<sup>2</sup>

[Paginación] [1] 2-36 pp.

[Titulillos] DVELO DE AMOR, Y LEALTAD. – DE DON PEDRO CALDERON.

[Final] *Tod.* El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroico Cefar, / hijo de Philipo el Grande, / viva, reyne, triunfe, y venza. / [línea compuesta por rayas horizontales].

[Colofón] [C]on Licencia: en Sevilla, por la UIVDA DE FRANCISCO LEEFDAEL / en la Casa del Correo Viejo.



Ilustración 9. Primera página de la suelta Viuda de Leefdael de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la British Library (11728.b.2).

<sup>523</sup> Gutiérrez del Caño, 1900, p. 670.

<sup>524</sup> Aguilar Piñal, 1974, p. 15.

<sup>525</sup> K. y R. Reichenberger, 1979, p. 235.

**PE:** Suelta. *Comedia famosa, Duelos de amor, y lealtad*. Barcelona, en la imprenta de Pedro Escuder, en la calle Condal, [s. f.].

La actividad de este impresor barcelonés, cuyo taller se encontraba en la calle Condal, se sitúa entre los años 1747-1750 de acuerdo con Gutiérrez del Caño<sup>526</sup>, aunque Moll documenta la existencia de más de una docena de sueltas calderonianas sin datación y otras fechadas en los años 1756, 1757 y 1758 impresas por Escuder<sup>527</sup>. Debemos suponer, por tanto, que nuestra comedia salió de las prensas alrededor de estos años y antes de 1761, año del fallecimiento del impresor<sup>528</sup>.

Se localizan ejemplares de esta suelta en la Biblioteca Nacional de España (T/7526), en la Biblioteca Universitaria de Valencia (BH A-110/075-05), en la Cambridge University Library (Hisp.5.76.26.), en la New York Public Library (D-10 7707) y en la Biblioteca Universitaria de Barcelona (07 B-40/6/26-3)<sup>529</sup>. Para nuestra descripción bibliográfica hemos manejado el ejemplar que custodia la BNE, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.

[Encabezamiento] Pag. I / COMEDIA FAMOSA, / DUELOS DE AMOR, Y LEALTAD / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / [dramatis personae en cuatro columnas, letra cursiva. Cuatro asteriscos en línea vertical separan cada columna] / [filete con adornos florales].

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / Tocabaxas, y trompetas, fingiendose / dentro la batalla, sale despues de las / primeras voces Irifile con espada / desnuda, cimera de plumas, / y vengala. / Unos dent. Viva Perfia. / Otros. Tyro viva.

[Colación] 4º A-E<sup>4</sup>, F<sup>2</sup>

[Paginación] 1-43 pp.

[Titulillos] DUELOS DE AMOR, Y LEALTAD, – DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

[Final] Tod. El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroico Cesar, / hijo de Philipo el Grande, / viva, reyne, triunfe, y venza. / [tres triángulos invertidos formados por tres asteriscos].

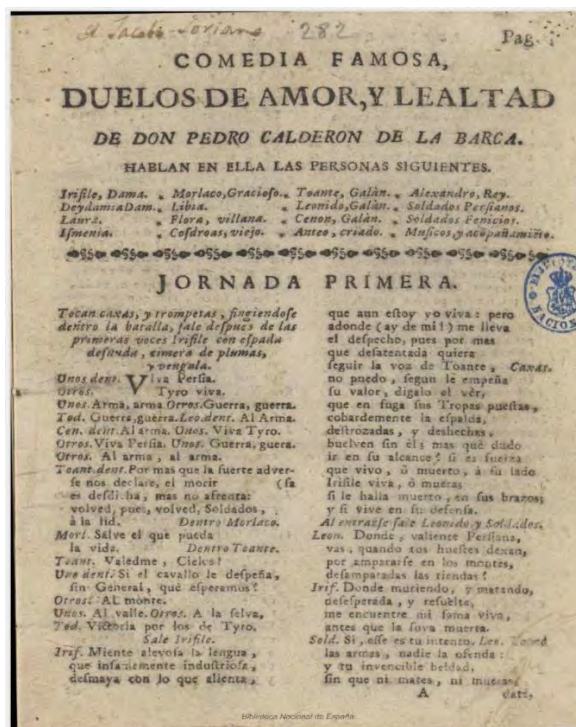
[Colofón] Hallaráse en Barcelona en la Imprenta de PEDRO ES-/CUDÈR, en la calle Condàl; donde se halla furtido / de Romances, Relaciones, Comedias, En-/tremeses, y otros papeles / curiosos.

<sup>526</sup> Gutiérrez del Caño, 1900, p. 668.

<sup>527</sup> Moll, 1971, p. 266, n. 13. En el colofón de nuestra suelta no figura la fecha: «Hallarse en Barcelona en la Imprenta de Pedro Escuder, en la calle Condal; donde se halla surtido de romances, relaciones, comedias, entremeses, y otros papeles curiosos». Sin embargo, se localizan sueltas de varias comedias de Calderón en la Biblioteca Histórica Municipal con fecha en su pie de imprenta: *A secreto agravio, secreta venganza* (BHM Tea 1-80-9,A) y *Fineza contra fineza* (BHM Tea 1-113-11, A) en 1757 o *Antes que todo es mi dama* (BHM Tea 1-81-1,A) en 1758.

<sup>528</sup> Ver Julio, 2014, p. 61.

<sup>529</sup> Este último ejemplar no se encuentra recogido en K. y R. Reichenberger, 1979.



**Ilustración 10.** Primera página de la suelta Pedro Escuder de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la BNE (T/7526).

**AP:** *Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Juan Fernández de Apontes, 1760, t. I): pp. 437-492.

Juan Fernández de Apontes se propuso la tarea de reeditar las comedias incluidas en las nueve *partes* de Calderón. Las imprimió en once tomos, el último repartido en un solo volumen, entre 1760 y 1763<sup>530</sup>. Su edición no se ajusta siempre al orden que había establecido Vera Tassis ni al número de comedias que conforma habitualmente una parte. *Duelos de amor y lealtad* aparece recogida en el tomo I (1760), conformado por nueve comedias, todas ellas del último tomo veratassiano<sup>531</sup>:

[pequeña cruz centrada] / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL / DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA, / Cavallero del Orden de Santiago, Capellan de Honor / de S. M. y de los Señores Reyes Nuevos / de la Santa Iglesia de Toledo, / QUE SACA A LUZ / DON JUAN FERNANDEZ DE APONTES, / Y LAS DEDICA / AL MISMO DON PEDRO CALDERON / de la Barca, & c. / TOMO PRIMERO. / [grabado] / CON LICENCIA: EN MADRID. / [filete] / En la Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernandez, è Imprenta del / Supremo Consejo de la Inquisicion. Año de 1760. / Se hallará en Madrid en la Tienda de Provincia, donde se vende / el Papel Sellado.

<sup>530</sup> Ver Moll, 1983, p. 232.

<sup>531</sup> Aunque el orden es similar al de Vera Tassis, coloca en primer lugar *Cada uno para sí*, siendo la última en la edición de Vera. Además, deja para el siguiente tomo la impresión de *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis* y *Bien vengas, mal*. Se realiza la descripción de la portada a partir del ejemplar custodiado en la Biblioteca Municipal de Lyon (346478 T.01) disponible en Google Books.

La colección de teatro áureo de la Hispanic Society of America conserva una suelta de la comedia desglosada de la edición de Apontes, como ocurre con otras piezas calderonianas<sup>532</sup>. Asimismo, hemos localizado una suelta, también desmenuada del primer volumen de Apontes, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (C 18857) y otra en la University of Texas Library (1.36.2)<sup>533</sup>, lo que confirma la práctica habitual de desunir estos tomos para venderlos en forma de sueltas desglosadas.

El texto de *Duelos* se encuentra entre las páginas 437-492 y su descripción bibliográfica es la que sigue:

[Encabezamiento] LA GRAN COMEDIA, / DUELOS DE AMOR, / Y LEALTAD. / DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [*dramatis personae* en dos columnas, letra cursiva].

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / Tocan Caxas, y Trompetas, y fingien-/do dentro la batalla, fale despues de / las primeras voces Irifile con espada / desnuda, cimera de plumas, / y vengala. / Unos dent. Viva Perfia. / Otros. Tyro viva.

[Colación] 4º Iii<sup>3</sup>-Ppp<sup>4</sup>, Qqq<sup>2</sup>. [Nnn<sup>2</sup> dice Nnn<sup>3</sup>].

[Paginación] 437-492 pp. [p. 490 dice 409].

[Titulillos] *Duelos de Amor, y lealtad.* – De D. Pedro Calderon de la Barca.

Calderon (fols. Kkk<sup>1r</sup>, Mmm<sup>2r</sup>)

Caldero (fol. Kkk<sup>2r</sup>)

[Final] *Todos.* El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroyco Cesar, / hijo de Philipo el Grande, / viva, reynce, triunfe y venza. / FIN.



**Ilustración 11.** Primera página de *Duelos de amor y lealtad* en la edición de Apontes. Ejemplar de la Biblioteca Municipal de Lyon (346478 T.01).

<sup>532</sup> Ver Szmuk, 2002, p. 72 para *Duelos*. En los fondos bibliográficos de la Hispanic Society of America también se conservan ejemplares de estas sueltas desglosadas de la edición de Apontes de las comedias *Amado y aborrecido* y *Fineza contra fineza*. Ver Szmuk, 2002, pp. 13 y 92.

<sup>533</sup> Ver la base de datos «ComediasSeltasUSA».



**OR1, OR2, OR3, OR4:** Seltas. *Comedia famosa. Duelos de amor, y lealtad*. Valencia, en la imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, 1763.

Después de su etapa madrileña y una vez asentada en Valencia, la viuda de Joseph de Orga inició en 1761, ya fallecido su marido, una serie numerada de comedias que salieron de las prensas de su taller en la calle de la Cruz Nueva<sup>534</sup>. La serie pervivió y se reimprimió, incluso sobrepasando la vida de Joseph de Orga, quien heredó el negocio familiar junto a sus hermanos. En efecto, las ediciones posteriores a su muerte en 1809, «ya generalmente sin sus características, conservan, sin embargo, el número asignado en la serie primitiva»<sup>535</sup>.

De los 381 números que Moll localiza y describe en su imprescindible trabajo sobre las sueltas de los Orga *Duelos* ocupa el 43, tal y como figura en el margen superior izquierdo en la página inicial<sup>536</sup>. El pie de imprenta «Con Licencia: EN VALENCIA, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, en donde se hallará esta y otras de diferentes títulos. Año 1763» corresponde al usual de la casa de los Orga entre los años 1761-1770, empleado para los números 1 a 167<sup>537</sup>. No parece, pues, que debamos dudar de su fecha de impresión.

No obstante, se han localizado al menos cuatro ediciones distintas de la misma suelta, que denominaremos:

- OR1: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Tea 1-202-38)
- OR2: Cambridge University Library (7743.d.146) y Museo Nacional del Teatro (Bueno FA 10 COM due)
- OR3: Biblioteca de Catalunya (834.6R Cal 8º Var 3)
- OR4: Biblioteca de la Universidad de Oviedo (CGP-053-10).

En Reichenberger se alude a las variaciones en la ornamentación, en el conjunto de la dirección de escena y en el colofón de las sueltas de Orga registradas<sup>538</sup>.

Las sueltas a las que se ha tenido acceso confirman estas pequeñas divergencias. Las tres primeras, OR1, OR2 y OR3 presentan el mismo colofón. El ejemplar localizado en la biblioteca ovetense, sin embargo, cuenta con el siguiente pie de imprenta: «Se hallará ésta con un surtido de Comedias antiguas y modernas Tragedias y Saynetes en la Librería de González, calle de Atocha, frente de la Casa de los Gremios». Se ha comprobado que en realidad se trata de una banderilla pegada sobre el verdadero colofón, coincidente con el de las restantes sueltas. Esta práctica llevada a cabo por la librería madrileña de González, cuya actividad se desarrolló entre

---

<sup>534</sup> «En 1748, debido a la presión del arzobispo de Valencia, Andrés Mayoral, se logró de Fernando VI la prohibición de las representaciones teatrales en la ciudad y en todo el reino de Valencia. El 14 de agosto de 1760, por real orden de Carlos III, se autorizó la representación de comedias y otros espectáculos teatrales en Valencia, que se iniciaron el 23 de marzo de 1761. Aprovechando el ambiente creado con la reanudación de los espectáculos teatrales, la viuda de Orga inicia una colección numerada de comedias sueltas, reanudando la tradición editora valenciana en este campo» (Moll, 1968-1972, pp. 365-366). Sobre la actividad impresora de los Orga ver también Serrano y Morales, 1898-1899.

<sup>535</sup> Moll, 1968-1972, p. 365.

<sup>536</sup> Moll, 1968-1972, pp. 382-383 y McCready, 1971, p. 517.

<sup>537</sup> A partir de entonces figuran los nombres de sus hijos Joseph y Thomàs de Orga con diversas variantes. Ver McCready, 1971, pp. 515-516 y Moll, 1969-1972, p. 368.

<sup>538</sup> K. y R. Reichenberger, 1979, p. 235. En K. y R. Reichenberger, 1981, p. 235 se describen dos sueltas diferentes de los Orga localizadas en la Cambridge University Library —7743.c.101 (nº 888.1) y 7743.d.146 (nº 888.2)— que no hemos podido consultar. Para más ejemplares en diferentes bibliotecas ver K. y R. Reichenberger, 1979, p. 235.



finales del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX<sup>539</sup>, parece habitual. Encontramos la misma técnica en otras sueltas de comedias calderonianas de la familia de los Orga: *El alcaide de sí mismo* (BHM, Tea 1-82-5, A4) y *Con quien vengo, vengo* (BHM, Tea 1-15-15, B). También se ha superpuesto el mismo pie de imprenta de González en una suelta impresa por Antonio Sanz de *El purgatorio de San Patricio* (BHM, Tea 1-54-11, A4).

Además del colofón, las cuatro comparten número de serie y presentan idéntica disposición textual, pero se observan mínimas variantes y erratas, así como variaciones en la ornamentación de la primera página, lo que nos lleva a postular que la suelta se reimprimió sucesivamente. Estamos, pues, no ante cuatro ejemplares iguales, sino ante ediciones distintas<sup>540</sup>. A continuación, se ofrece la descripción bibliográfica de las cuatro sueltas localizadas:

[Encabezamiento] N. 43. Pag. I / COMEDIA FAMOSA. / DUELOS DE AMOR, / Y LEALTAD. / DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / [*dramatis personae* en cuatro columnas, letra cursiva. Doce asteriscos formando un 8 separan cada columna] / [filete similar a una cuerda torcida con estrellas en los extremos].

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Tocan Caxas, y Clarines, y fuen dentro / ruido de batalla, y dicen en distintas partes. / Unos. Viva Perfía. Otros. Tiro viva.*

[Colación] 4º A-E<sup>4</sup>, [F]<sup>1</sup>

[Paginación] 1-42 pp.

[Titulillos] *Duelos de Amor, y Lealtad. – De Don Pedro Calderon de la Barca.*

[Final] *Todos. El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroico Cefar, / hijo de Filipino el Grande, / viva, reyne, triunfe, y venza. / FIN.*

[Colofón] Con Licencia: EN VALENCIA, en la imprenta de la Viuda de / Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, en donde se hallará / esta, y otras de diferentes Titulos. Año 1763<sup>541</sup>.

<sup>539</sup> De acuerdo con Mellot y Queval, p. 293, 1997 la librería de González ejerció su actividad entre 1799 y 1803. De todos modos, hemos localizado una suelta de *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope en cuyo pie de imprenta figura el año de 1804. En el *Diario de avisos de Madrid* todavía el 1 de enero de 1832, p. 344 se menciona la librería de González, calle de Atocha, «donde se hallan venales todas las obras del mismo autor», de modo que tal vez el negocio pervivió varias décadas del siglo XIX.

<sup>540</sup> Si bien OR1, OR2 y OR4 presentan doce asteriscos bordeando las columnas que separan el *dramatis personae*, OR3 incluye una línea vertical ornamentada. No se emplea la «s» larga. En OR1 se detectan erratas privativas: «advenizos» por «advenedizos» (v. 1929) o «erificò» por «edificò» (v. 186), al igual que en OR4, que presenta un error en la paginación: «24» por «42» y otros pequeños despistes: «ellas vivas, y ellos crezcan» por «ellas vivan, y ellos crezcan» (v. 2050). OR2, por su parte, incluye el «Acompañamiento» en el *dramatis personae*, frente a los restantes testimonios, en los que se emplea la abreviatura «Acompañam.» y solo se utiliza la «s» larga en la última página, tal y como subrayan K. y R. Reichenberger, 1981, p. 512.

<sup>541</sup> Manejamos el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Tea 1-202-38).



**Ilustración 12.** Primera página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR1). Ejemplar de la BHM (Tea 1-202-38).

- [Encabezamiento] N. 43. Pag. I / COMEDIA FAMOSA. / DUELOS DE AMOR / Y LEALTAD. / DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / [dramatis personae en cuatro columnas, letra cursiva<sup>542</sup>. Doce asteriscos formando un 8 separan cada columna] / [filete similar a una cuerda torcida con estrellas en los extremos].
- [Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Tocan caxas y clarines, y suena dentro / ruido de batalla, y dicen en distin-/ tas partes.* / Unos. Viva Persia. Otros. Tiro viva.
- [Colación] 4º A-E<sup>4</sup>, [F]<sup>1</sup>
- [Paginación] 1-42 pp.
- [Titulillos] *Duelos de Amor y Lealtad.* – De Don Pedro Calderon de la Barca.
- [Final] Todos. El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroico Cesar, / hijo de Filipo el Grande, / viva, reyne, triunfe, y venza. / FIN.
- [Colofón] Con Licencia: EN VALENCIA, en la imprenta de la Viuda de / Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, en donde se hallará / esta, y otras de diferentes Titulos. Año 1763<sup>543</sup>.

<sup>542</sup> Nótese las pequeñas diferencias con respecto a OR1. Los acentos graves sobre «Cenòn», «Galàn» o «Antèò» han desaparecido en OR2, al tiempo que la abreviatura «Acompañam.» de OR1 se ha desarrollado en OR2, en donde puede leerse «Acompañamiento».

<sup>543</sup> Manejamos el ejemplar conservado en el Museo Nacional del Teatro (Bueno FA 10 COM due).



**Ilustración 13.** Primera página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR2). Ejemplar del Museo Nacional del Teatro (Bueno FA 10 COM due).

[Encabezamiento] N. 43. Pag. I / COMEDIA FAMOSA. / DUELOS DE AMOR / Y LEALTAD. / DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / [dramatis personae en cuatro columnas, letra cursiva. Una línea vertical ornamentada separa cada columna]<sup>544</sup> / [filete similar a una cuerda torcida]<sup>545</sup>.

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / Tocan caxas y clarines, y suena dentro / ruido de batalla, y dicen en dis-/ tintas partes. / Unos. Viva Persia. Otros. Tiro viva.

[Colación] 4º A-E<sup>4</sup>, [F]<sup>1</sup>

[Paginación] 1-42 pp.

[Titulillos] *Duelos de Amor y Lealtad*. – De Don Pedro Calderon de la Barca.

[Final] Todos. El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroico César, / hijo de Filipo el Grande, / viva, reyne, triunfe y venza. / FIN.

[Colofón] Con Licencia: EN VALENCIA, en la imprenta de la Viuda de / Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, en donde se hallará / esta, y otras de diferentes Titulos. Año 1763<sup>546</sup>.

<sup>544</sup> En OR1 y OR2 doce asteriscos formando un 8 separaban cada columna. Al igual que en OR2, no se advierten acentos graves en «Cenòn», «Galàn» o «Antèò».

<sup>545</sup> No se observan las estrellas en los extremos de OR1 y OR2.

<sup>546</sup> Mancjamos el ejemplar localizado en la Biblioteca de Catalunya (834.6R Cal 8º Var 3).



**Ilustración 14.** Primera página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR3). Ejemplar de la Biblioteca de Catalunya (834.6R Cal 8º Var 3).

- [Encabezamiento] N. 43. Pag. I / COMEDIA FAMOSA. / DUELOS DE AMOR, / Y LEALTAD. / DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES. / [dramatis personae en cuatro columnas, letra cursiva<sup>547</sup>. Doce asteriscos formando un 8 separan cada columna] / [filete similar a una cuerda torcida con estrellas en los extremos].
- [Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Tocan caxas y clarines, y fuen dentro / ruido de batalla, y dicen en distintas partes.* / *Unos.* Viva Perfia. *Otros.* Tiro viva.
- [Colación] 4º A-E<sup>4</sup>, [F]<sup>1</sup>
- [Paginación] 1-42 pp. [p. 42 dice 24].
- [Titulillos] *Duelos de Amor, y Lealtad.* – *De Don Pedro Calderon de la Barca.*
- [Final] *Todos.* El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroico Cesar, / hijo de Filipo el Grande, / viva, reyne, triunfe, y venza. / FIN.
- [Colofón] Banderilla pegada sobre el verdadero colofón<sup>548</sup>: *Se hallará ésta con un surtido de Comedias antiguas y modernas Trage- / dias y Saynetes en la Librería de Gonzalez, calle de Atocha, / frente de la Casa de los Gremios*<sup>549</sup>.

<sup>547</sup> Como en OR2 y en OR3, no se emplean acentos graves, pero sí la «s» larga.

<sup>548</sup> El verdadero colofón coincide con el de las restantes sueltas: «EN VALENCIA, en la imprenta de la Viuda de / Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, en donde se hallará / esta, y otras de diferentes Titulos. Año 1763».

<sup>549</sup> Manejamos el ejemplar custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (CGP-053-10).





**Ilustración 15.** Primera página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR4). Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (CGP-053-10).



**Ilustración 16.** Última página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR4) con banderilla. Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (CGP-053-10).

SS: Suelta. *Comedia famosa. Duelos de amor, y lealtad*. Barcelona, Carlos Saperá, 1766.

En 1763 los impresores barceloneses Francisco Suriá y Carlos Saperá iniciaron la publicación de su serie numerada de comedias sueltas. Los 108 primeros números se reservaron para las obras dramáticas calderonianas incluidas en los nueve volúmenes preparados por Vera Tassis, un proyecto en colaboración «previamente planeado, de editar las nueve partes de las comedias de Calderón en forma de comedias sueltas, sin pretensión de engañar al comprador»<sup>550</sup>, que supuso la última reedición dieciochesca de los tomos veratassianos. El plan editorial se llevó a cabo en cinco años, entre 1763 y 1767, y debido a su gran éxito —a pesar de la nueva edición de Fernández de Apontes, que debía suponer un gran atractivo comercial— un importante número de comedias se reeditaron, incluso algunas varias veces<sup>551</sup>. Suriá y Saperá se dividieron la edición de las *partes*, aunque ambos nombres figuran en el colofón. Como indica Moll, «Saperá imprime las comedias correspondientes a las partes primera, tercera, quinta, séptima y segunda mitad de la parte novena, mientras que Suriá imprime las comedias de las restantes partes completas y de la primera mitad de la última parte»<sup>552</sup>. Saperá, por tanto, es el impresor de la suelta de *Duelos de amor y lealtad*, número 104 de la serie y publicada, tal y como figura en el colofón, en 1766<sup>553</sup>.

<sup>550</sup> Moll, 1971, p. 260.

<sup>551</sup> Moll, 1971, p. 261.

<sup>552</sup> Moll, 1983, p. 233.

<sup>553</sup> Al igual que señalan Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 206-207, n. 144 para *El secreto a voces*, no se ha localizado ninguna reedición de la suelta a cargo de Suriá y Burgada, hijo de Francisco Suriá, frente a lo



Se han localizado ejemplares en la Biblioteca Universitaria de Barcelona (07 DG-B-63/3/45-8), en la Yale University Library (He77 26 16) y en la Real Academia de Artes y Ciencias de Barcelona, esta última no registrada en Reichenberger<sup>554</sup>. Su descripción bibliográfica es la que sigue<sup>555</sup>:

[Encabezamiento] Num. 104 / COMEDIA FAMOSA. / DUELOS DE AMOR, / Y LEALTAD. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.* / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [*dramatis personae* en cuatro columnas, letra cursiva. Una línea vertical separa las columnas].

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Tocan caxas, y trompetas, y fingiendose dentro la batalla, fale despues de las pri-/meras voces Irifile con espada desnuda, cimera de plumas, y vengala.* / Unos dent. Viva Perfia. / Otros. Tyro viva.

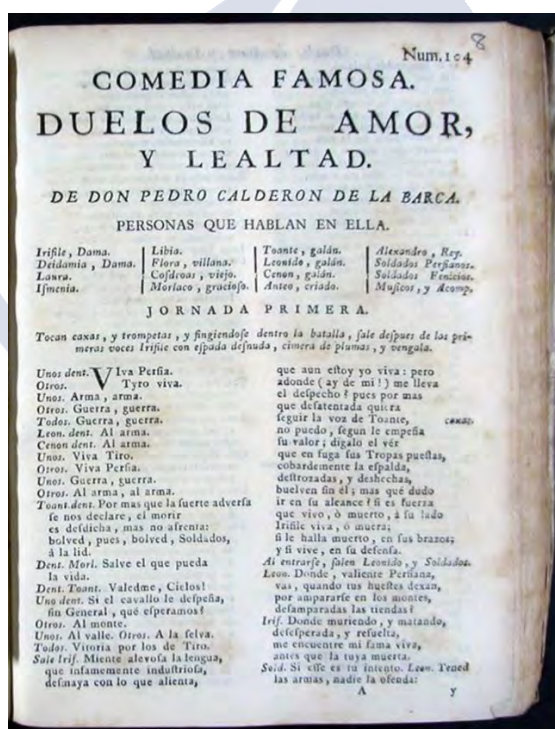
[Colación] 4º A-E<sup>4</sup>, F<sup>2</sup>

[Paginación] 43 pp. (sin paginar).

[Titulillos] *Duelos de Amor, y Lealtad.* – *De Don Pedro Calderon de la Barca.*

[Final] *Todos.* El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroyco Cefar, / hijo de Philipo el Grande, / viva, reyne, triunfe y venza. / FIN.

[Colofón] *Con licencia.* BARCELONA: En la Imprenta de CARLOS SAPERA, / año 1766. / *Vendese en en su Casa, calle de la Librerà; y en la de Francisco Surià, calle de la Paja.*



**Ilustración 17.** Primera página de la suelta Carlos Saper y Francisco Surià de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (07 DG-B-63/3/45-8).

que suele acontecer en otras comedias de Calderón. Ver al respecto Moll, 1971, pp. 262-263. Se desconoce si tal edición pudo llegar a imprimirse o si se habría perdido. Los Reichenberger y las pesquisas realizadas hasta el momento no dan cuenta de la existencia de ningún ejemplar.

<sup>554</sup> Ver K. y R. Reichenberger, 1979, p. 235.

<sup>555</sup> Manejamos el ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona (07 DG-B-63/3/45-8).

JS: Suelta. *Comedia famosa. Duelos de amor, y lealtad*. Barcelona, Juan Serra, [s. f.].

Entre los impresores continuadores de la serie numerada de comedias sueltas iniciada por Sapera y Suriá se encuentra Juan Serra o Juan Serra y Nadal, de acuerdo con sus colofones. Moll no consigue determinar si se trata de un mismo impresor o de padre e hijo<sup>556</sup>. La indicación en el pie de imprenta «A Costa de la Compañía» no figura en las primeras ediciones de Sapera y Suriá, pero «aparece de manera casi constante en la continuación de la serie a partir de 1770, en comedias impresas por los dos impresores citados y por otros impresores que colaboraron en la serie»<sup>557</sup>. El pie de imprenta alude, según Moll, a una compañía de impresores y libreros formada alrededor de 1770, aunque también podría referirse a otra compañía de 1785, tal vez «transformación o sucesora de la anterior», de la que formaban parte Francisco Suriá y Burgada o Juan Nadal, director de la compañía junto a otros impresores. En cualquier caso, esta suelta debe ser posterior a 1770.

Además de los ejemplares registrados por Reichenberger<sup>558</sup>, se han localizado testimonios de esta suelta en la Biblioteca de la Universidade de Santiago de Compostela (RSE.VAR 15 6), en la Biblioteca de Andalucía, Granada (ANT-XVIII-437 16) digitalizada en la Biblioteca Virtual de Andalucía, y en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (Fondo Antiguo, BH FLL 28907 6). Para su descripción bibliográfica manejamos el ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Oviedo (P-049-3).



**Ilustración 18.** Primera página de la suelta Juan Serra de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Oviedo (P-049-3).

<sup>556</sup> Moll, 1971, p. 264.

<sup>557</sup> Moll, 1971, p. 263.

<sup>558</sup> Ver K. y R. Reichenberger, 1979, p. 234.

[Encabezamiento] Num. 104 / COMEDIA FAMOSA. / DUELOS DE AMOR, / Y LEALTAD. / *DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / [dramatis personae en cuatro columnas, letra cursiva].*

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Tocan caxas, y trompetas, y fingiendose dentro la batalla, fale despues / de las primeras voces Irifile con espada desnuda, cimera / de plumas, y vengala. / Unos dent. Viva Perfia. / Otros. Tiro viva.*

[Colación] 4º A-E<sup>4</sup>

[Paginación] No tiene.

[Titulillos] *Duelos de Amor, y Lealtad. – De Don Pedro Calderon de la Barca.*

[Final] *Todos. El poderoso Alexandro, / Magno Augusto Heroyco Cefar, / hijo de Philipo el Grande, / viva, reyne, triunfe y venza. / FIN.*

[Colofón] *Con licencia. BARCELONA: Por JUAN SERRA Imprefor. / A Cofta de la Compañia.*

AS: Suelta. *Duelos de amor, y lealtad.* [s. l.], [s. i.], [s. f.].

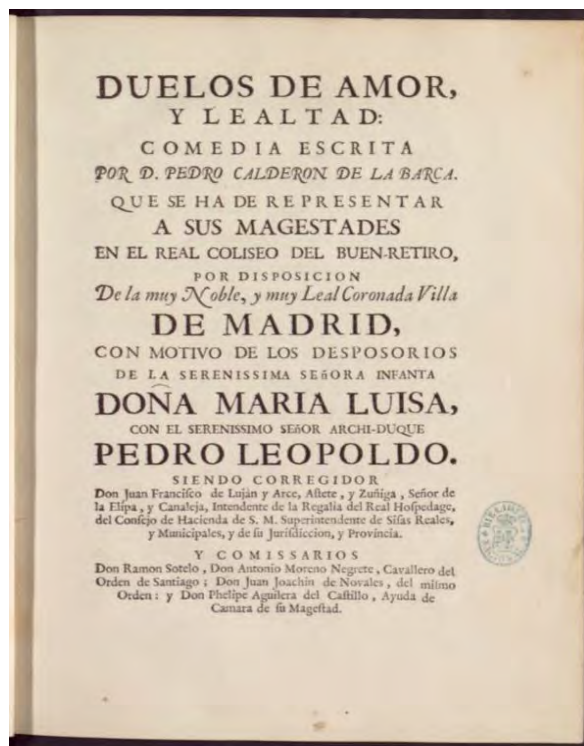
Además de las sueltas descritas, se han localizado numerosos ejemplares de un impreso de lujo resultado de la representación palaciega de nuestra comedia el 14 de febrero de 1764<sup>559</sup>. Con motivo de los desposorios entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque de Austria Pedro Leopoldo, el Ayuntamiento de Madrid fue el encargado de organizar este festejo teatral en el Coliseo del Buen Retiro.

Hemos manejado el ejemplar localizado en la Biblioteca Nacional de España, con signatura T/4912, aunque también se han consultado los ejemplares custodiados en la Real Biblioteca (I/F/86), la Koninklijke Bibliotheek (KW 758 E-6) digitalizada en Google Books, el ubicado en la Bayerische Staatsbibliothek de München (4.p.o.hisp.13), también digitalizado, el que conserva la Biblioteca Nacional Central de Florencia (MAGL.60.2.57) y el de la Biblioteca Nacional de Francia (8-RA10-105)<sup>560</sup>. A continuación, describimos su portada:

DUELOS DE AMOR, / Y LEALTAD: / COMEDIA ESCRITA / POR D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA. / QUE SE HA DE REPRESENTAR / A SUS MAGESTADES / EN EL REAL COLISEO DEL BUEN-RETIRO, / POR DISPOSICION / *De la muy Noble, y muy Leal Coronada Villa* / DE MADRID, / CON MOTIVO DE LOS DESPOSORIOS / DE LA SERENISSIMA SEÑORA INFANTA / DOÑA MARIA LUISA, / CON EL SERENISSIMO SEÑOR ARCHIDUQUE / PEDRO LEOPOLDO. / SIENDO CORREGIDOR / Don Juan Francisco de Lujan y Arce, Aftete, y Zuñiga, Señor de / la Elipa, y Canaleja, Intendente de la Regalia del Real Hospedage, / del Confejo de Hacienda de S. M. Superintendente de Sifas Reales, / y Municipales, y de fu Jurisdicción, y Provincia. / Y COMISSARIOS / Don Ramon Sotelo, Don Antonio Moreno Negrete, Cavallero del / Orden de Santiago; Don Juan Joachin de Novales, del mismo / Orden: y don Phelipe Aguilera del Castillo, Ayuda de / Camara de fu Magestad.

<sup>559</sup> Para un estudio completo del testimonio puede verse L. Carbajo Lago, 2020.

<sup>560</sup> En K. y R. Reichenberger, 1979, p. 234 pueden consultarse más ejemplares de esta suelta. Por el cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo el Ayuntamiento de Madrid realizó en el año 2000 una edición facsímil de este impreso de lujo en dos tomos, al que también se ha tenido acceso.



**Ilustración 19.** Portada de la suelta de *Duelos de amor y lealtad* impresa por Antonio Sanz. Ejemplar de la BNE (T/4912).

Aunque no presente pie de imprenta o colofón, por sus características tipográficas y gracias a alguna de la documentación conservada sobre las circunstancias de representación, sabemos que el responsable de la impresión fue Antonio Sanz. En efecto, esta suelta lujosa salió de las prensas de su famoso taller, activo entre 1728 y 1785<sup>561</sup> y situado en la madrileña Plazuela de la Calle de la Paz. En su apartado correspondiente se profundizará en su figura y en el proceso de impresión de la comedia.

La suelta editada por Sanz consta de 208 páginas numeradas en formato 4º con signaturas [ ]<sup>3</sup>, A-Z<sup>4</sup>, Aa-Cc<sup>4</sup>. En ella se recoge la fiesta teatral completa, de manera que el texto de *Duelos de amor y lealtad* está acompañado de las restantes piezas breves que se pusieron en escena. La edición se abre con la portada que acabamos de reproducir (fol. 1, sin numerar); le sigue el argumento de la comedia, que ocupa los dos folios siguientes (fols. 2 y 3, sin numerar). A continuación, se recoge el texto de la loa que sirve de apertura del espectáculo (pp. 1-10) precedido de los nombres de los personajes y de sus correspondientes intérpretes en dos columnas. Sigue el texto de la primera jornada de la comedia (pp. 11-57), el sainete *El alcalde liberal* (pp. 58-70), la segunda jornada de la comedia (pp. 71-131), el sainete *El mesón del placer* (pp. 132-146), los motes que van escritos en las tarjetas que llevan los pájaros al final del sainete (pp. 147-152) y la tercera jornada de la comedia (pp. 153-208).

La descripción bibliográfica del texto de la comedia es como sigue:

[Encabezamiento] DUELOS DE AMOR, / Y LEALTAD. / INTERLOCUTORES / [*dramatis personae* en dos columnas. Una línea de puntos horizontal separa la primera columna, en la que aparece el nombre de los personajes, de la segunda, en la que se incluye el de los comediantes. Debajo de

<sup>561</sup> Ver Gregg, 2012, pp. 19-26.



ambas columnas, centrados y en cursiva, se recogen los nombres de los personajes no adscritos a un intérprete en concreto: *Soldados de Tyro.*, *Soldados Fenicios.*, *Soldados de Alexandro.*, *Cautivos.*, *Damas.*].

[Inicio] JORNADA PRIMERA. / *Mutacion de Tiendas de campaña, y aparatos / Militares, en la accion de darfe batalla dos / Exercitos à lo Persa: Tocan cajas, y clarines, / y sale despues de las primeras voces Irifile con / la espada desnuda, cimera de plumas, y vengala: Arboleda, y Foro de campaña. / Dentro unos. VIVA Perfia. / Dentro otros. Tyro viva.*

[Final] *Ella, y Musica.* EL MUI PODEROSO CARLOS, / MAGNO, INVICTO, HEROICO CESAR, / HIJO DE PHILIPO EL GRANDE, / VIVA, REYNE, TRIUNFE, Y VENZA.

[Colofón] No tiene

En cuanto a la edición del texto, se trata de un impreso muy cuidado. El texto está dispuesto a una sola columna con letra de tamaño medio; se advierten asimismo varios detalles ornamentales. Al final de la primera y segunda jornadas se incluye un taco xilográfico con adornos florales y un cesto con frutos en su interior. La encuadernación es suntuosa, en tafilete de color verde oliva con decoración dorada floral en los bordes y escudo real en medio<sup>562</sup>.



**Ilustración 20.** Encuadernación del impreso de *Duelos de amor y lealtad* custodiado en la BNE (T/4912).

<sup>562</sup> El ejemplar custodiado en la Real Biblioteca (I/F/86) presenta la misma ornamentación dorada, pero está encuadernado en tafilete rojo.



## 1.2. LA TRADICIÓN MANUSCRITA

### MS2: Manuscrito Add. MS 33472 de la British Library

En formato 4º y conformado por 69 folios de 240x150 mm., la British Library custodia uno de los manuscritos de *Duelos de amor y lealtad* que se han conservado. Se integra en la «Collection of Spanish Plays» de la biblioteca británica, que abarca un total de dieciséis volúmenes de manuscritos de piezas de autores españoles datados entre los siglos XVIII y XIX (Add. MS 33471-33486) ordenados alfabéticamente por el apellido del autor. El volumen II de la colección (Add. MS 33472), de 691 folios, reúne un total de trece manuscritos copiados en el siglo XVIII, según el registro de la de la biblioteca. Las seis primeras son piezas de Pedro Calderón de la Barca y las siete restantes de Pedro Calderón Bermúdez<sup>563</sup>. *Duelos de amor y lealtad* ocupa los folios 1-69, seguida del auto *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* (fols. 70-107). Su descripción bibliográfica es la que sigue:

[fols. 1r-19v] Texto de la primera jornada.

[inicio, fol. 1r] [pequeña cruz centrada] / Duelos de Amòr. y Lealtad: Jornada 1ª / 33472 [en la esquina superior izquierda, escrito modernamente] / Personas / 132 [en la esquina superior derecha, tachado] / 1 / [DP en tres columnas] / [línea horizontal] / Mutacion de tiendas de Campaña, y aparatos Militares en la ación / de darse Vatala dos Ejercitos alo persa= tocan Cajas i Clarines, y / sale despues de las primeras bozes Irifile con la Espada desnuda / Cimera de plumas, y bengala. Arboleda, y foro de <J> [una segunda mano tacha la lectura del manuscrito y corrige por campaña] / [línea horizontal] / D.<sup>ro</sup> Vnos. Viba Persia / D.<sup>ro</sup> otros. Tyro, biba.

[fin, fol. 19v] que ala fortuna Representa / el Tiempo. / [línea horizontal] / Sigue la Mutacion que corresponda al entremes. / [línea horizontal] / Fin de la Primera / Jornada / [rúbrica].

[fols. 20r-45v] Texto de la segunda jornada

[inicio, fol. 20r] [pequeña cruz centrada] / Jornada segunda: de Duelos de / Amòr y Lealtad / 1 [en la esquina superior derecha, tachado] / 151 [tachado] / 20 / [línea horizontal] / Repitese la Mutacion de Jardin haviendo en medio del tablado azia / el frontis vna fuente muy hermosa y à los dos lados de la fuente dos / ermosos rosales donde coje rosas la Dama, y, aze un ramillete, y estos / rosales encubren alos dos Galanes asu tiempo, y salen Deydamia y / Laura solas / [línea horizontal] / Deyd. Esto ha de ser. / Laura. Ya señora, / que fías de mí tus ansias.

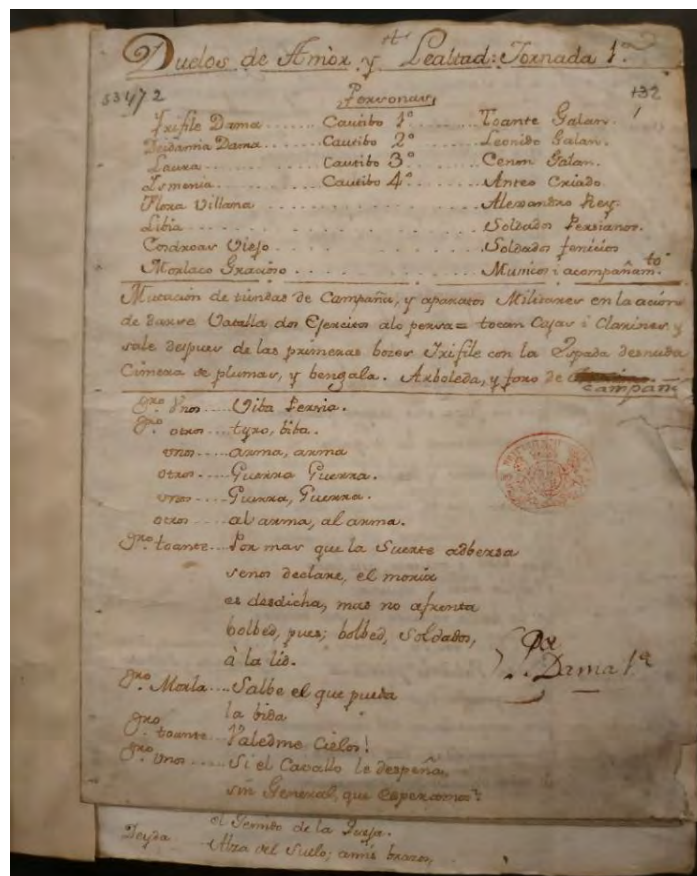
[fin, fol. 45v] tomaron justa Venganza / Los Persas de los fenicios / [doble línea horizontal] / Mutacion qº corresponda al sainete / [rúbrica].

[fols. 46r-69v] Texto de la tercera jornada

[inicio, fol. 46r] [pequeña cruz centrada] / Jornada Tercera; de Duelos / de Amor y Lealtad / 1 [en la esquina superior derecha, tachado] / 77 [tachado] / 46 / [línea horizontal] / Mutacion de Màr, y en el vna Armada con Dibersos Vajeles, y desde vno, / què serà el mas adornado, ba saltando en tierra Alexandro ysu Exercito / [Exercito, tachado] al son devna Marcha= [de música, añadido por un segundo amanuense] ipor otra parte sale Cenon, [tachadura] / [línea horizontal] / Cenon. Si mereze, señor, vn Derrotado / Naufrago peregrino,

[fin, fol. 69v] Hixo de Philipo el Grande, / Viba Reyne, triumfe y benza. / [línea horizontal] / Puestos en Ala se da fin ala Comedia / [rúbrica].

<sup>563</sup> De nuestro Calderón se incluyen las siguientes obras: *Duelos de amor y lealtad*, fols. 1-69; *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, fols. 70-107; *Los misterios de la misa*, fols. 108-128; *Psiquis y Cupido*, fols. 129-172; *El [gran] teatro del mundo*, fols. 173-205; *Un castigo en tres venganzas*, fols. 205-258. Ninguna de las comedias está escrita por el mismo copista ni parece existir relación, más allá de la autoría, entre los manuscritos de los autos y comedias calderonianas.



**Ilustración 21.** Primera página del manuscrito de *Duelos* custodiado en la British Library (Add. MS 33472).

A pesar de su adscripción al siglo XVIII, no existe ninguna indicación precisa sobre la fecha en la que se copió el manuscrito, ni tampoco los contenidos en el v

olumen II. Es más, el testimonio de *Un castigo en tres venganzas* incluido en el tomo es con toda certeza del siglo XVII, como ha demostrado la estudiosa Margaret R. Greer, quien ha identificado la mano del copista Diego Martínez de Mora, «mercader y tratante de comedias» durante la primera mitad del Seiscientos<sup>564</sup>. Asimismo, la investigadora se ha encargado del análisis del manuscrito de *Duelos* en el portal digital *Manos*<sup>565</sup>. Entre sus anotaciones, afirma que también «puede ser de finales del s. XVII».

El testimonio no presenta licencias de representación, el nombre de los actores de la compañía que pudo llevar a escena la comedia ni la fecha en la que se utilizó para su escenificación. Por añadidura, a esta falta de información debe sumarse la dificultad de discernir a través del examen de la grafía la franja temporal en la que pudo copiarse. Las diferencias no son muy notables entre finales del XVII y XVIII, de manera que descartamos los grafemas del copista como un factor determinante para restringir el arco de fechas.

<sup>564</sup> Ver Greer, 2008; Sáez Raposo, 2010; Greer y Sáez Raposo, 2018, p. 30.

<sup>565</sup> «Manos» es un proyecto dirigido por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy dedicado al análisis y a la diseminación de información sobre los manuscritos del teatro clásico español desde finales del siglo XVI hasta principios del XVIII conservados en diversas colecciones europeas y americanas. Para su consulta en línea ver <https://manos.net/>.

Las dificultades para determinar su ubicación cronológica se han resuelto gracias al hallazgo de varios testimonios, impresos y manuscritos, que han aportado datos decisivos para asociarlo con una representación concreta. Asimismo, aspectos codicológicos — fundamentalmente las filigranas identificadas en el papel del testimonio—, han servido para reforzar esta hipótesis, pues son «el criterio más objetivo y preciso» para establecer una fecha aproximada de un manuscrito de acuerdo con las pautas marcadas por Elisa Ruiz en su *Manual de codicología*<sup>566</sup>.

En primer lugar, la localización de una suelta lujosa de la comedia, el testimonio T/4912 de la BNE que hemos descrito anteriormente, ha sido esencial para resolver la incógnita. En febrero de 1764 se celebró el casamiento por poderes entre María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria. Entre los actos organizados, el Ayuntamiento de Madrid se encargó de la puesta en escena de dos «fiestas de teatro» la noche del 14, en la que se llevó a escena *Duelos de amor y lealtad*, y del 15, en la que se ejecutó *El domine Lucas*, de José de Cañizares<sup>567</sup>. La suelta en la que se reproduce la comedia calderoniana, además del texto de la obra, presenta la loa que sirvió de preámbulo y los dos sainetes que se representaron en los entre actos de la fiesta palaciega en cuestión.

El cotejo entre el manuscrito y esta suelta lujosa corrobora que el antecedente directo del impreso no es VT, sino el texto manuscrito; pero más allá de las pruebas textuales, que más tarde se presentarán, son varios los elementos extratextuales que han permitido corroborar que el manuscrito se utilizó para la misma representación de *Duelos de amor y lealtad* en 1764.

El primer elemento de peso para demostrarlo es un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/14517/41, que lleva por título: *Loa: Para La Comedia de Duelos de Amor Y Lealtad. Executada en el Coliseo de el Buen Retiro à la celebridad de el Desposorio de &c.*<sup>568</sup>.

El análisis de sus grafemas revela que el amanuense que copió el texto fue el mismo que el del manuscrito de *Duelos de amor y lealtad* custodiado en la British Library. En el apéndice I se ofrecen varias muestras de su convergencia. A pesar de no estar fechado, el texto que reproduce coincide con el de la loa que aparece recogida en el impreso de la fiesta de 1764, con pequeñas variantes ortográficas. Se especifica en el folio 3r del manuscrito que el lugar de representación es igualmente el Coliseo del Buen Retiro y el motivo la «celebridad del desposorio [de María Luisa y Pedro Leopoldo]». Además, en la hoja inicial del testimonio manuscrito aparece el mismo reparto de actores que el de la loa impresa, incluso con idéntica disposición.

Este tipo de elementos confirman que la loa manuscrita se empleó para la representación dieciochesca en el Coliseo y, por consiguiente, guarda una conexión inequívoca con el impreso. Si la mano que está detrás de su copia fue la del manuscrito que reproduce la comedia calderoniana, muy posiblemente fue utilizado, también, para la escenificación de *Duelos* en la misma ocasión.

---

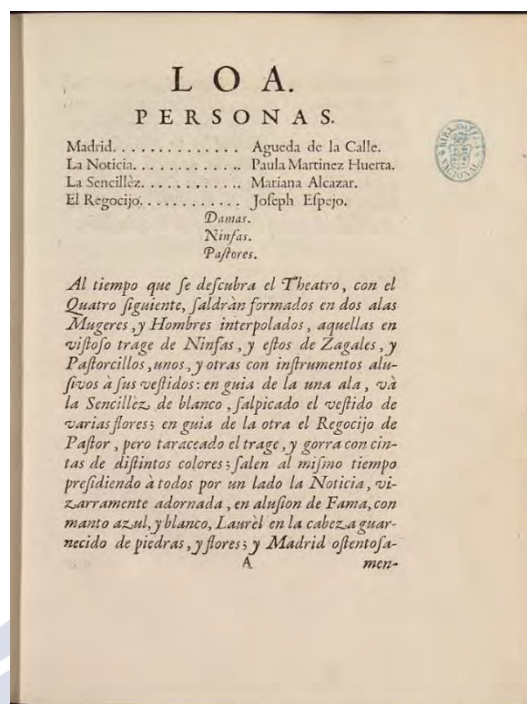
<sup>566</sup> Ruiz, 1988, pp. 61-62.

<sup>567</sup> Remito al apartado dedicado al proceso de planificación y organización del festejo teatral.

<sup>568</sup> Para una descripción bibliográfica del testimonio ver el apéndice IV, en el que se estudia el manuscrito y se edita la loa.



**Ilustración 22.** Reparto de la loa manuscrita para *Duelos* (BNE, MSS/14517/41).



**Ilustración 23.** Reparto de la loa del impreso para *Duelos* (BNE, T/4912).

Además de la suelta de la pieza calderoniana, se ha conservado un impreso de *El dómine Lucas*, la comedia que se representó en la segunda de las fiestas encargadas al Ayuntamiento madrileño. Presenta las mismas características que el de Calderón, con idéntica encuadernación, formato, tipografía, diseño de impresión y filigrana<sup>569</sup>. Se representó también en el Coliseo del Buen Retiro por el mismo grupo de actores que interpretaron *Duelos*, según figura en el reparto. Al igual que ocurría con la suelta de *Duelos*, contiene el texto de la comedia y los dos sainetes que se representaron en los entreactos.

Asimismo, se ha tenido acceso a un manuscrito con signatura MSS/16370 localizado en la Biblioteca Nacional que parece haber sido empleado como copia a partir de la que se imprimió la suelta correspondiente. La segunda jornada del texto de la comedia está escrita, nuevamente, por la misma mano que el manuscrito de *Duelos*, tal y como se advierte en las reproducciones que se ofrecen en el apéndice I.

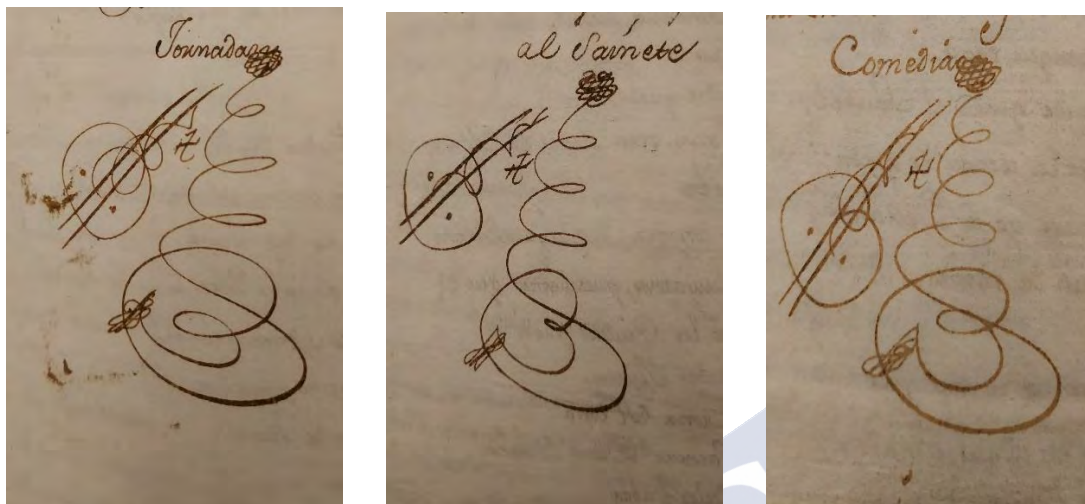
Por último, en la Biblioteca Nacional también se ha localizado el manuscrito de uno de los sainetes de la segunda fiesta, con signatura MSS/14524/12/1 y bajo el título *Los jardineros del Buen Retiro*, copiado, de nuevo, por el mismo amanuense (ver apéndice I). Se conserva en una hoja inicial, adjunta al cuaderno en donde se copió el texto de *El dómine*, la relación de actores encargados de la representación de la comedia y de los sainetes, que vuelven a corresponderse con los que aparecen recogidos en la suelta<sup>570</sup>. De esta forma, no cabe duda de que manuscrito e impreso se emplearon para la representación de 1764 por los desposorios de la infanta María Luisa y el archiduque Pedro Leopoldo.

<sup>569</sup> El ejemplar que se ha manejado se conserva en la Biblioteca Nacional con signatura T/4908. La marca de agua de ambos indica que se trata de papel de gran calidad proveniente de Holanda, en concreto, de los fabricantes J. Honig & Zoon, activos en Zaandijk, una pequeña región al norte de Amsterdam, entre 1731 y 1787, según indica Churchill, 1990, p. 15.

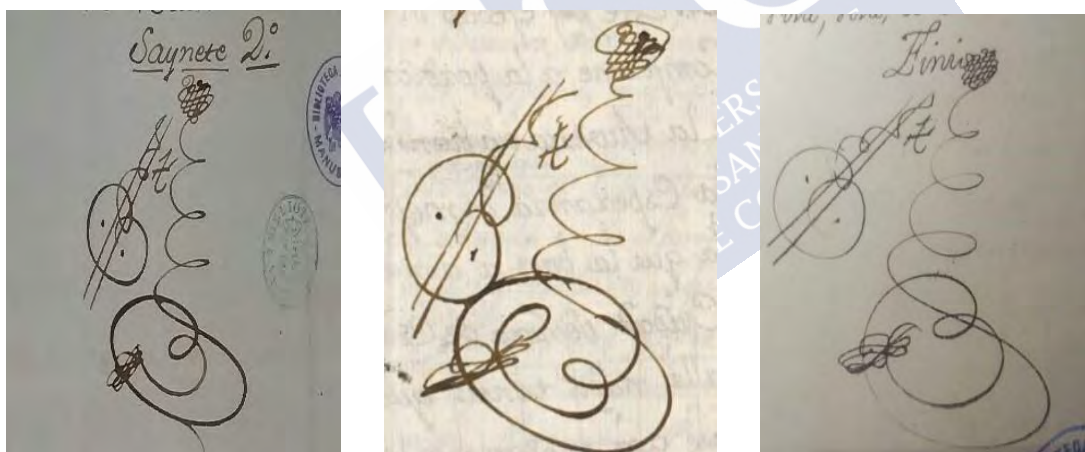
<sup>570</sup> El reparto está escrito por una letra diferente de la del cuerpo de texto.



Otro dato fundamental que confirma que los cuatro testimonios manuscritos comparten copista es su particular rúbrica. Se incluye al final de cada una de las jornadas del manuscrito de *Duelos*, en el desenlace de la loa y en la portada y hoja finales del sainete:



**Ilustración 24.** Rúbrica del copista al final de la primera, segunda y tercera jornadas del manuscrito de *Duelos de amor y lealtad*.



**Ilustración 25.** Rúbrica del copista al final de loa y en la portada y final de *Los jardineros del Buen Retiro*.

En definitiva, estas son pruebas más que suficientes para fechar el manuscrito en un momento cercano al 14 de febrero de 1764, cuando se llevó a escena la comedia.

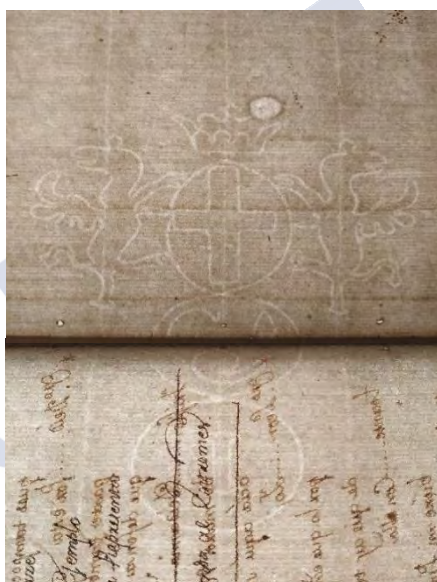
Las filigranas que se han identificado nos han permitido corroborar que el testimonio fue copiado en la franja temporal que manejamos. Se han detectado hasta tres distintas, correspondientes con los cuadernos que componen cada una de las jornadas, lo que nos lleva a pensar que se copiaron por separado.



La primera es una marca de agua habitual de la época, incluida entre las conocidas como filigranas de «tres O», por estar formada por tres círculos tangentes verticales<sup>571</sup>; el primero, de forma ovalada, está ocupado por el escudo de Génova, con cruz latina en medio flanqueado por dos grifos rampantes y fuera de la circunferencia, en la parte superior, una corona; en el segundo círculo pueden leerse las iniciales «G A» y la letra «Q» debajo; el tercero presenta el número romano «I». Según M<sup>a</sup> del Carmen Hidalgo, en este tipo de filigranas

el segundo círculo suele estar ocupado por letras que hacen alusión al fabricante, y el tercero por un número que hace referencia al tipo de papel o a la tina. Este papel fue sinónimo de buena calidad en España a lo largo de todo el siglo XVII e inicios del XVIII<sup>572</sup>.

Aunque no se ha localizado en los catálogos de Heawood<sup>573</sup>, Gaudriault<sup>574</sup> o Valls i Subirà<sup>575</sup>, aparece registrada en la base de datos de filigranas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tomada de un documento titulado *Planta de una casa particular entre medianerías*, que data de 1758<sup>576</sup>.



**Ilustración 26.** Filigrana del manuscrito.  
Primera jornada. (BL, Add. MS 33472).

Los pliegos de la segunda jornada presentan una filigrana formada por tres círculos superpuestos verticales, rematados por una cruz latina situada entre dos ramas de palma. En el círculo de la base se distinguen las iniciales «GMC»; en el intermedio aparece la letra «N»; y,

<sup>571</sup> Este tipo de filigrana, llamada «tre mondi» por sus creadores italianos, también denominada «tres lunas», «tres croissant», «tres O» o «los tres círculos de Génova», es «una de las más conocidas y que más abundantemente se encuentra en documentación de muchos países, probando sobradamente que el papel que llevó esta marca fue muy apreciado y de amplia difusión durante siglos. Elaborado en muchos molinos de Italia y principalmente los genoveses, su filigrana fue imitada por fabricantes de varios países europeos. [j] La fabricación y distribución de papel marcado con estas filigranas fue intensa hasta finales del siglo XVIII» (Balmaceda, 1999, p. 273).

<sup>572</sup> Hidalgo, 2009, p. 378.

<sup>573</sup> Heawood, 1950.

<sup>574</sup> Gaudriault, 1995.

<sup>575</sup> Valls i Subirà, 1970.

<sup>576</sup> La base de datos digital puede consultarse en [www.RABASF.com](http://www.RABASF.com).

finalmente, en el superior se observa un águila con las alas extendidas. Ángela Aldea identifica esta marca de agua, perteneciente a un molino papelerero italiano de nombre N. M, de localidad desconocida, y la fecha en 1769<sup>577</sup>.



**Ilustración 27.** Filigrana del manuscrito. Segunda jornada. (BL, Add. MS 33472).

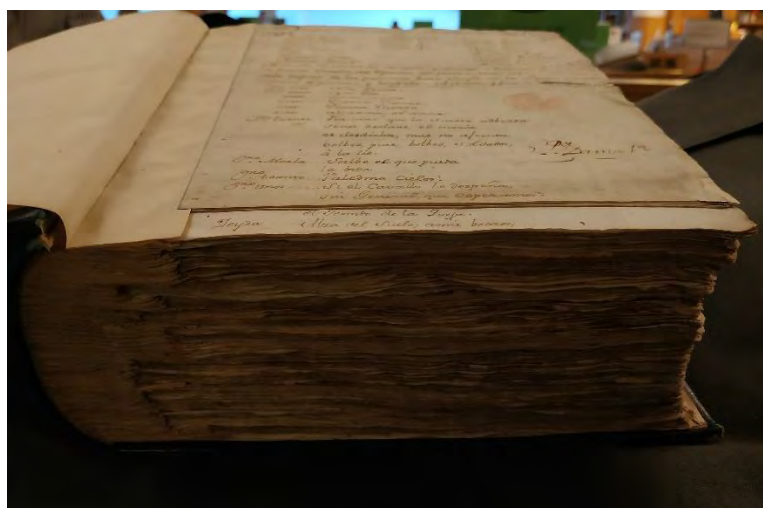
La tercera filigrana identificada no aparece registrada en ninguno de los catálogos consultados. Se observa un escudo en cuyo interior se inscribe una cruz, coronado a su vez, por otra cruz latina con motivos ornamentales, tal y como se aprecia en la imagen.



**Ilustración 28.** Filigrana del manuscrito. Tercera jornada. (BL, Add. MS 33472).

<sup>577</sup> Aldea, 1999, p. 233, filigrana nº 51.

Es preciso señalar que el manuscrito no está cosido al volumen, sino que cada cuaderno — formado por cuatro folios— está separado y encolado a unas solapas en la encuadernación moderna, al igual que las restantes piezas que conforman el volumen II de la colección. No obstante, se detectan marcas interiores de haberse cosido antiguamente. Se encuentra en buen estado de conservación. No se observan mutilaciones ni hojas deterioradas que impidan la completa lectura del texto, aunque se aprecian algunas manchas de humedad y suciedad.



**Ilustración 29.** Encuadernación del manuscrito (BL, Add. MS 33472).

El testimonio cuenta con hasta tres numeraciones distintas, situadas en el margen superior derecho de cada folio. Ninguna de ellas presenta errores de foliación, pues no se observan saltos, ausencias o repeticiones de dígitos. La foliación más antigua, que está tachada, contabiliza cada jornada por separado en números arábigos: (fols. 1-19, primera jornada; fols. 1-26, segunda jornada; fols. 1-24, tercera jornada). Una segunda foliación moderna en lápiz, también atravesada por una línea, empieza en el primer folio con el número 132 del manuscrito y termina con el 200, en el recto del último folio. Es posible que esta numeración se deba a que en un momento anterior a su catalogación como parte del volumen II formase parte de otro junto a varias comedias. Por último, la foliación más moderna, también en lápiz, numera los folios sin hacer división por jornadas (fols. 1-69), que continúa hasta el final de la decimotercera y última comedia incluida en el volumen (fol. 691).

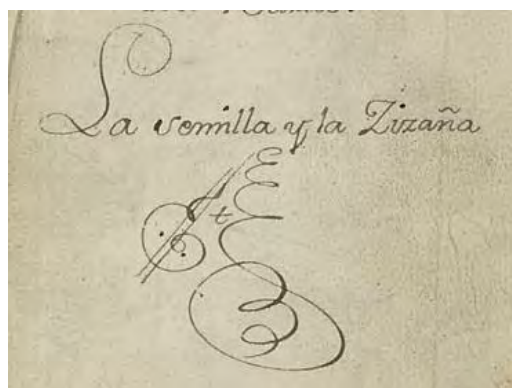
Se ha detectado la mano de dos copistas no identificados. El primer amanuense es el encargado de transcribir el texto, que copia íntegramente las tres jornadas a una sola columna, con una media aproximada de 30 líneas por hoja. Las didascalias, dependiendo de su extensión, se sitúan en el margen, si son cortas, o en el propio cuerpo del texto, si son de mayor longitud.

La caligrafía es perfectamente legible, de tamaño medio y cuidada, característica que se repite en todos los manuscritos que se han localizado trasladados por el copista. Son escasos los borrones o tachones fruto de las típicas rectificaciones de lapsus en el acto de copia (fols. 28v, 29r).

Posiblemente se trate de un profesional del ámbito que trabajaba para la compañía de María Hidalgo. Un minucioso rastreo del catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid nos ha permitido detectar, una vez más, la mano del copista en dos manuscritos del auto sacramental *La semilla y la cizaña*, de Calderón, con signaturas Tea 1-66-1,A y Tea 1-66-1,C. En su reciente edición crítica del auto, Davinia Rodríguez afirma que «son dos apuntes de compañía, por lo

que además ofrecen añadidos propios y pautas para la representación. Una muestra de esta especificidad serían el recitado y la copla situados tras el v. 600»<sup>578</sup>.

Ambos parecen haber sido utilizados para la misma representación. De hecho, la editora considera que «es difícil afirmar cuál es el modelo y cuál la copia por las pocas variantes que presentan entre sí»<sup>579</sup>. En este sentido, aunque uno de ellos no esté fechado (Tea 1-66-1,A), tiene en su portada la misma signatura identificada en los demás manuscritos:



**Ilustración 30.** Rúbrica del copista en la portada del manuscrito de *La semilla y la cizaña* (Tea 1-66-1,A).

En cuanto al segundo (Tea 1-66-1, D), presenta licencias de representación con fecha del 5 de junio de 1760, lo que situaría la actividad del copista en el período señalado. En la portada, además, reza el nombre de «Guerrera». La viuda de Manuel Guerrero, que así se hacía llamar María Hidalgo, autora de una de las principales compañías de Madrid, fue precisamente quien puso en escena la pieza calderoniana el 13 de junio de ese mismo año en el Teatro de la Cruz<sup>580</sup>. Los datos que aporta Cotarelo apoyan esta tesis, pues la compañía de María Hidalgo era, según el estudioso, la que representaba habitualmente en el Teatro de la Cruz durante la temporada de 1760-1761<sup>581</sup>. En síntesis, es muy probable que alguno de los responsables de la copia de los textos que manejaban los propios comediantes de la compañía de Hidalgo —compañía que junto a la de María Ladvenant representó *Duelos de amor y lealtad* en 1764— hubiese sido el mismo que trasladó el texto del manuscrito de nuestra comedia, de manera que hablamos de un amanuense experto.

La segunda mano registrada presenta una letra de mayor tamaño, con un trazo más grueso y descuidado y tinta más diluida. Se observa con claridad la distinción en el trazado de letras como la «d», la «g», la «b» o la «r». Este amanuense parece haberse encargado de revisar el texto en un momento posterior para incorporar, suprimir o modificar ciertos elementos especialmente relativos a la escenografía y a la organización de la representación. Asimismo, incluye unas cincuenta marcas en el margen derecho de algunos folios (ver ilustraciones 41 y 42). Su principal aportación se encuentra en la incorporación de indicaciones dirigidas a los actores para que se prevengan para su salida a escena. También se han encontrado tres pasajes atajados de cuarenta y seis, dieciocho y doce versos, respectivamente, o bien atravesados por

<sup>578</sup> Rodríguez, 2014, p. 91.

<sup>579</sup> Rodríguez, 2014, p. 91.

<sup>580</sup> Ver Andioc y Coulon, 1996, p. 244.

<sup>581</sup> Cotarelo, 1896, p. 28.



una línea o bien tachados por un borrón de tinta que impide la lectura del texto escrito. Por todo ello, se deduce que el manuscrito fue manejado por el conjunto de cómicos que puso en escena *Duelos de amor y lealtad*, quizá utilizado por el apuntador o el director de escena, ya que cualquiera de ellos podría haber sido el responsable de las intervenciones de la segunda mano. En el apartado del «Estudio textual» dedicado a la adaptación dieciochesca se examina con detalle la intervención de este segundo amanuense.

Además de las marcas que apuntan hacia un manuscrito de comediantes, se advierte otro tipo de señales varias bajo algunos de los versos que coinciden con las habituales marcas de cajista o componedor, resultado de la denominada «cuenta del original». También se dedicará un apartado específico que lo demuestre, pero puede afirmarse con casi total probabilidad que el manuscrito fue el texto que se llevó a la imprenta para la edición de la suelta lujosa de *Duelos de amor y lealtad* resultante del festejo teatral en el Retiro.

Así pues, nos encontramos con un testimonio nada usual, de carácter híbrido, ya que comparte características con los manuscritos de comediantes o apuntes de teatro, vinculados directamente con la puesta en escena de una pieza, pero a su vez con los denominados «originales de imprenta», copias en limpio para la publicación de la versión impresa de un determinado texto. El manuscrito conservado en la British Library, además de aportar variantes de interés, constituye, en este sentido, un ejemplar exclusivo y un instrumento doblemente útil, por una parte, para la reconstrucción y el análisis de la puesta de la condición teatral de la comedia; por otra, para aproximarnos al método de trabajo de los operarios de la imprenta manual.

#### **MS1:** Manuscrito 26.III.6 del Instituto Valencia de don Juan

Entre la documentación conservada en los fondos bibliográficos del Instituto Valencia de don Juan se ha podido localizar un segundo manuscrito de *Duelos de amor y lealtad* del que no se tenían noticias previas ni había sido catalogado por los Reichenberger en su voluminoso *Manual bibliográfico calderoniano* a finales del siglo pasado. Su hallazgo por parte de Alejandra Ulla ha permitido acceder a un nuevo testimonio manuscrito de la comedia que presenta importantes concomitancias con el conservado en la British Library<sup>582</sup>.

Está conformado por un total de 78 folios en formato 4º. Se incluye en un volumen misceláneo catalogado bajo la signatura 26.III.6, en el que se integran numerosas piezas teatrales con el título «Loas, entremeses, zarzuelas, comedias, sainetes y poesías». De acuerdo con el inventario de la biblioteca, parece tratarse de obras representadas en el siglo XVIII con motivo de algún acontecimiento palaciego significativo durante el reinado de Carlos III. El manuscrito de *Duelos* ocupa los folios 73-150 del total de 478 que conforman el códice en el que se inserta. Está precedido de la fiesta palaciega en la que se representó *El triunfo mayor de Alcides*, con loa, entremés y fin de fiesta (fols. 1-72), celebrada para festejar la entrada de Carlos III en Madrid en 1760. Le sigue un manuscrito de la escena cómica titulada *Perdonar la compasión por la lealtad, la traición* (fols. 156-185). Su descripción bibliográfica es la que sigue:

[fols. 73r-94v] Texto de la primera jornada.

[inicio, fol. 73r] [pequeña cruz centrada] 73 1 [en la esquina superior derecha] / La Gran Comedia Nueva / Duelos de Amor y Lealtad / Personas / que / Hablan en ella. / [DP en tres columnas] / [línea

---

<sup>582</sup> Agradezco profundamente a Alejandra Ulla su inestimable ayuda, al informarme de la existencia de tal manuscrito y facilitarme los medios necesarios para su consulta.



horizontal] / Mutacion de Tiendas de Campaña, y aparatos Militares / en la accion de darse batalla dos Exercitos alo Persa. Toca / Caxas y Clarines y sale despues de las primeras bozes / Irifile con Espada desnuda, Cimera de plumas y Vengala. / [línea horizontal] / Vnos d.<sup>ro</sup> Viua Persia / otros. tyro viva.

[fin, fol. 94v] que ala fortuna representa / el Tiempo. / [línea horizontal] / La Mutacion que Corresponda al entremes. / [línea horizontal].

[fols. 95r-122v] Texto de la segunda jornada

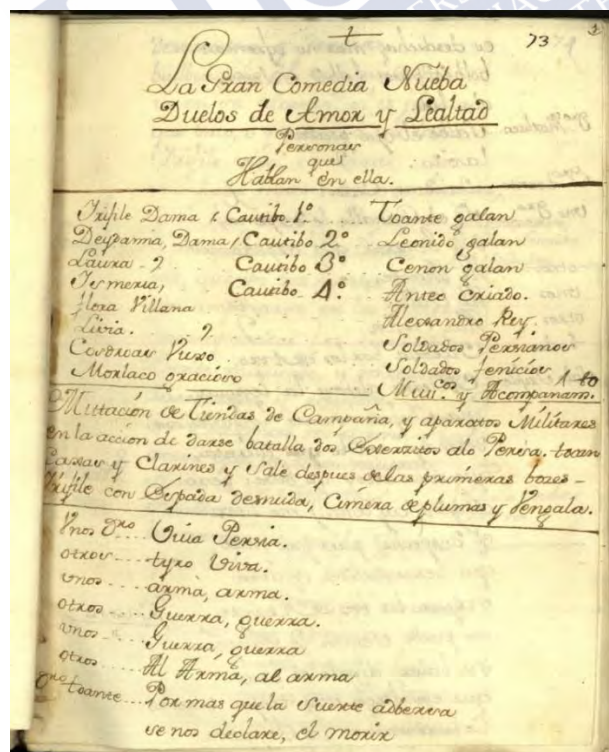
[inicio, fol. 95r] [pequeña cruz centrada] 95 [en la esquina superior derecha] / Jornada segunda. Duelos / de Amor y Lealtad. / [línea horizontal] / Repitese la Mutacion de Jardin haviendo en medio del ta-/ blado, azia el frontis vna fuente muy hermosa y alos dos la-/ dos de la fuente dos hermosos rosales donde coje rosas la Dama / y ace un ramillete, y estos rosales encubren alos dos Galanes / asu tiempo= y salen Deidamia y Laura solas / [línea horizontal] / Deida. Esto ha de ser. / Laura. Ya señora, / que fías de mí, tus ansias.

[fin, fol. 122v] tomaron Justa Venganza / los persas de los fenizios / [línea horizontal] / La Mutacion q<sup>e</sup> Corresponda al sainete.

[fols. 123r-150] Texto de la tercera jornada

[inicio, fol. 123r] [pequeña cruz centrada] 123 [en la esquina superior derecha] / Jornada Tercera / Duelos de Amòr i Lealtad / [línea horizontal] / Toca caxas, y trompetas, y sale marchando por vna parte Alexandro, y Soldados, y por otra Cenon VT] Mutacion de Mar, y en el vna Armada de Dibersos / Vageles, y desde vno que será el mas hermoso ba sal-/ tando en tierra Alexandro y su Exercito al son de / vna Marcha= ipor otra parte sale Cenon [y comparsa, añadido por un segundo amanuense] / [línea horizontal] / Cenon. Si mereze, señor, vn Derrotado / naufrago peregrino.

[fin, fol. 150v] hixo de Philipo el Grande / Biba, Reyne, Triumfe, y Venza. / 1234 [en el margen derecho] / fin.



**Ilustración 31.** Primera página del manuscrito de *Duelos* localizado en el Instituto Valencia de don Juan (26.III.6).

Al igual que el manuscrito que custodia la British Library, no contiene información sobre la fecha en la que pudo copiarse, no presenta licencias de representación ni ofrece datos acerca de la posible puesta en escena para la que se utilizó. Sin embargo, de acuerdo con el exhaustivo análisis que se ha llevado a cabo de su grafía, podemos confirmar que ambos manuscritos fueron trasladados por el mismo copista. En el apéndice I se ofrecen algunas muestras que revelan la coincidencia, lo que permite sostener que también el manuscrito localizado en el Instituto Valencia de don Juan fue manejado por los responsables de la representación de la comedia calderoniana en 1764 para celebrar el desposorio entre la infanta María Luisa y el archiduque de Austria Pedro Leopoldo.

La única filigrana localizada también corrobora la proximidad entre los manuscritos, ya que se corresponde con la que presentan los pliegos de la segunda jornada del testimonio custodiado en la British Library, identificada por Ángela Aldea en un documento que data de 1769 (ver ilustración 28).

En lo que respecta a la numeración, en el margen superior derecho de cada folio se observa una foliación moderna escrita con tinta oscura, que comienza en el primer folio con el número 73 y finaliza en el recto del último con el 150, sin errores de ningún tipo. Asimismo, se detecta una foliación antigua en la esquina superior derecha con tinta más clara y trazo más fino que solo contabiliza los cuadernos 1-8 de la primera jornada.

Se han registrado al menos dos amanuenses distintos no identificados, coincidentes con los del manuscrito conservado en la British Library. El primer copista es el responsable de transcribir el texto de la comedia al completo. Su caligrafía es de tamaño medio —quizás un tanto mayor que la copia del otro manuscrito— con una media aproximada de 26 líneas por hoja, que traslada a una sola columna. Como profesional del ámbito, apenas comete errores, son escasas las tachaduras o borrones, así como las rectificaciones *in itinere*. Se trata de una copia en limpio, incluso todavía más cuidada que la del manuscrito británico.

Además del amanuense que traslada el texto, se reconoce una segunda mano que también parece encajar con el responsable que añadió determinadas indicaciones en el primer manuscrito localizado. De todos modos, en ciertos lugares es difícil determinar si podríamos encontrarnos ante una tercera mano. En cualquier caso, su labor es similar a la llevada a cabo sobre el manuscrito de la British Library. En líneas generales, se encarga de examinar de nuevo el texto para mejorar, completar o añadir algunas acotaciones con el fin de aportar información necesaria al actor o al director de escena, con lo que muy posiblemente quien está detrás de esta mano es el propio director del espectáculo o un apuntador. Asimismo, corrige pequeñas erratas o lapsus del primer copista, pero su intervención no es tan significativa como en el caso anterior. No presenta indicaciones dirigidas a los actores para que se preparen para su salida a escena en el margen derecho del folio ni tampoco atajos o pasajes tachados. Por añadidura, carece de las marcas de cajista que se han podido identificar en el testimonio antes descrito.

Por consiguiente, y tal y como se estudiará en el apartado correspondiente, aunque ambos manuscritos son muy similares desde un punto de vista material y textual, puesto que las variantes que presentan son escasas, el conservado en el Instituto Valencia de don Juan parece haber sido una copia anterior, que refleja un estado de los cambios que sufrió el texto para su adaptación menos cercano a la versión definitiva que se representó en el Coliseo del Buen Retiro el 14 de febrero de 1764. El manuscrito de la biblioteca británica, sin embargo, fue el texto que se llevó a la imprenta con objeto de obtener un folleto impreso de lujo de la fiesta teatral que tendría lugar, como se comprobará al analizar las marcas de cajista que contiene. Por ello, el texto que ofrece se aproxima en gran medida al que pudieron ver representado los espectadores en aquella ocasión. Así pues, de aquí en adelante denominaremos MS1 al manuscrito madrileño y MS2 al que custodia la biblioteca londinense.



## 2. VALOR Y FILIACIÓN DE LOS TESTIMONIOS

### 2.1. VALOR DE VT

#### 2.1.1. En torno a la polémica figura de Vera Tassis y su labor editorial

Después de más de tres siglos desde la publicación de las *partes* de comedias de Calderón que Juan de Vera Tassis sacó a la luz, apenas disponemos de información certera sobre la personalidad que está detrás del editor. Tampoco podemos explicar muchas de las variantes que presentan sus ediciones, de qué modo trabajaba sobre los textos, cómo accedió a los testimonios que utilizó como base para sus *partes*, qué tipo de relación mantuvo con don Pedro —si es que existió dicha relación—, etc. Su figura y su método de trabajo como temprano editor de las comedias del dramaturgo han sido constantemente cuestionados y debatidos, siendo diversas las posturas de los críticos al respecto<sup>583</sup>.

A la muerte de Calderón, en 1681, se habían publicado las cuatro primeras *partes* de comedias con sus respectivas reediciones<sup>584</sup>, e incluso una *Quinta* que el propio dramaturgo había desautorizado de forma explícita<sup>585</sup>. Tras su fallecimiento, Juan de Vera Tassis se propuso la ardua empresa de continuar con la edición —y reedición— de las comedias calderonianas, con tal dedicación que tan solo un año después, en 1682, ya había preparado el primero de los nueve volúmenes que llegaría a sacar a la luz, que no fue la *Sexta*, sino la que denominó —no sin intención— *Verdadera quinta parte*, en contestación a la reprobada por el dramaturgo cinco años antes. Comenzó entonces la dificultosa tarea de recopilar las comedias del gran poeta, que realizó en un principio a gran velocidad, al salir la *Sexta* y la *Séptima* un año después de la *Quinta*, en 1683, y la *Octava* en 1684. Sin embargo, cuando se esperaba al año siguiente el noveno tomo, interrumpió la serie para reimprimir las cuatro primeras *partes* publicadas en vida de Calderón. Así, entre 1685 y 1688, a un ritmo frenético de tomo por año, reeditó la *Primera* (1685), la *Segunda* (1686), la *Tercera* (1687) y la *Cuarta* (1688). No obstante, aplazó la publicación de la *Novena* hasta 1691. Aunque ya desde la edición de la *Primera* en 1685 prometió en varias de las hojas preliminares a sus ediciones una *Décima*, nunca llegó a materializarse<sup>586</sup>.

---

<sup>583</sup> Para un recorrido por las distintas opiniones suscitadas a lo largo de los últimos siglos sobre la figura de Vera Tassis, ver el imprescindible trabajo de Rodríguez-Gallego, 2013.

<sup>584</sup> Las *partes* calderonianas se imprimieron entre 1636 y 1674. Para un examen de sus distintas ediciones y reediciones ver Cruickshank, 1973.

<sup>585</sup> Así lo manifestó en el prólogo a la edición de sus *Autos sacramentales* de 1677: «ha salido ahora con un libro intitulado *Quinta parte de comedias de Calderón*, con tantas falsedades como haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, no tener licencia ni remisión ni del vicario, ni del consejo, ni aprobación de persona conocida. Y, finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías, ni aun ninguna pudiera decir, según están, no cabales, adulteradas y defectuosas» (Calderón, *Autos sacramentales*, p. 3).

<sup>586</sup> En la dedicatoria «Al que leyere» de la *Primera parte* (1685) afirma: «esto se me ofrece que advertirte, por satisfacer a la curiosidad, hasta que, con la *Segunda*, *Tercera*, *Cuarta*, *Novena*, y *Décima parte* de sus comedias, dándome Dios vida, te sirva muy presto». Añade en el prólogo a la *Cuarta parte* (1688): «y procuraré cuanto antes

Solo dos años después de la publicación de su primer tomo, la *Verdadera quinta parte*, surgió su primer y, probablemente, único detractor durante el siglo XVII, Gaspar Agustín de Lara, quien en el prólogo de su *Obelisco fúnebre* (1684), derramó duras críticas sobre algunas de las afirmaciones del editor. Primeramente, puso de manifiesto que Tassis no fue el heredero de los bienes de Calderón, sino la Congregación del Glorioso Apóstol San Pedro, a nombre de quien debería estar el privilegio de los tomos quinto, sexto y séptimo que por entonces ya se habían publicado. Asimismo, detecta algunos despistes en la biografía del dramaturgo redactada por Vera e intenta desacreditar la lista de comedias «verdaderas» y «supuestas» incluida en sus tomos reproduciendo la carta que Calderón envió al duque de Veragua con los títulos de sus comedias en 1680<sup>587</sup>. De todas formas, como señala Rodríguez-Gallego, «no entra en la cuestión de si los textos editados por Vera son buenos o no (da a entender más bien que todos los que llegaban a la imprenta por entonces estaban en malas condiciones)», sino que su intención es, más bien, la de desprestigiar su posición como «albacea literario» de Calderón<sup>588</sup>.

Las críticas de Lara no debieron de causar ningún impacto, pues las ediciones veratassianas experimentaron un gran éxito editorial durante los siglos posteriores. Sus óptimas condiciones textuales y materiales permitieron que se convirtieran en la *vulgata* del teatro calderoniano. Sirvieron de base para la publicación de la mayoría de las *suestras*, formato predilecto para la difusión de obras dramáticas durante el siglo XVIII y de las exitosas colecciones de Apontes, pero también de Keil o Hartzenbusch, ya decimonónicas. Fue precisamente a finales del siglo XIX y, en especial, durante la primera mitad del XX cuando surgieron, de nuevo, opiniones contrarias a su labor como editor, por considerar que resultaban excesivas las libertades que se tomó en la corrección de los textos de Calderón, al tiempo que se cuestionó su supuesta amistad con el dramaturgo. Entre las críticas de sus principales opositores, recogidas pormenorizadamente por Fernando Rodríguez-Gallego, conviene recordar los tan despectivos juicios emitidos por Cotarelo, quien tomó una postura tajante al respecto. Denunció que «Calderón en ningún acto de su vida, ni en su testamento, dio señales de conocer siquiera al bueno de Vera Tassis y Villarroel» y que «no hay casi una palabra de verdad» en la biografía que incluyó en el quinto tomo que imprimió<sup>589</sup>. Su disconformidad hacia Vera lo llevó incluso a declarar que

una exacta edición de las obras de don Pedro Calderón de la Barca no podrá hacerse mientras no se condene a perpetuo olvido o poco menos la perpetrada por el citado Vera Tassis, que viene sirviendo de base a todos los editores críticos que [j] han malgastado un tiempo precioso en concordar y enmendar los disparates que dicho Vera quiso graciosamente colgarle a su «íntimo amigo»<sup>590</sup>.

En la misma línea, Astrana Marín manifestó abiertamente su repulsa hacia «el texto errado y mutilado» de Vera Tassis en la introducción a su edición de los *Dramas* calderonianos de

---

publicar las *Partes Nona* y *Décima* para perfeccionar el empeño que he tomado». Todas las citas de las *partes* de las comedias calderonianas se toman de las ediciones facsimilares preparadas por Cruickshank y Varey, 1973, que modernizamos. Asimismo, a partir de la reedición de la *Primera parte*, en las listas que presentaba al final de sus tomos de las comedias «verdaderas» y «supuestas» de Calderón, distribuye los títulos en diez volúmenes, que se corresponderían con las diez *partes*, incluyendo la *Novena*, que aún no había salido a la luz, y la *Décima*, que nunca llegaría a salir, probablemente porque o bien no llegó a reunir los testimonios de todas las comedias o porque los que tenía en su haber estaban muy deturpados.

<sup>587</sup> Sobre la configuración del legado de comedias de Calderón a partir de las listas veratassianas y la conocida como lista del duque de Veragua ver Vega García-Luengos, 2008a y Coenen, 2009a.

<sup>588</sup> Rodríguez-Gallego, 2013, p. 466.

<sup>589</sup> Cotarelo, 1924, p. 11.

<sup>590</sup> Cotarelo, 1924, p. 12.



1932, a quien consideraba un simple «mercader, atento sólo al lucro, que falsificó la vida de Calderón, fingióse su amigo y, con afán de mejorarle (siendo hombre ajeno a las letras), le corrigió, y corrompió sus versos»<sup>591</sup>.

Pero, sin duda, Everett Hesse ha sido sobre quien ha recaído el peso de la desconfianza hacia la labor editorial de Vera. Su tesis doctoral, publicada en 1941, consistió en un examen de las cuatro *partes* reimpresas póstumamente por el editor y el cotejo con las que ya se habían publicado en vida del dramaturgo para catalogar y cuantificar las variantes entre ambas y así detectar el grado de intervención de Vera sobre los textos de Calderón. Sus conclusiones le llevaron a postular que el 52% de las variantes que presentaban los textos veratassianos eran cambios arbitrarios, debidos a sus «pecadoras manos», mientras que solo el 48% suponían auténticas correcciones<sup>592</sup>.

La actitud contraria a su tarea editorial fue revisada hacia mediados del siglo XX con la aparición de rigurosos estudios como el de Shergold<sup>593</sup>. El investigador planteó la posibilidad de que el mayor amigo de Calderón pudiese haber consultado testimonios que hoy desconocemos, lo que explicaría las a veces numerosas y llamativas variantes que presentan sus ediciones. Su postura fue apoyada por Oppenheimer<sup>594</sup>, Cruickshank<sup>595</sup>, Wilson<sup>596</sup> o más recientemente por el profesor Coenen, quien tal vez se postula, de acuerdo con Rodríguez-Gallego, como el «mayor amigo» de Vera Tassis en la actualidad. Gracias a las contribuciones de estos críticos, la balanza se ha ido inclinando progresivamente hacia la revalorización de su magna y dificultosa labor. Sin embargo, en tanto que predomina la tendencia a devolver la fiabilidad —aunque siempre con ciertas reservas e incógnitas sobre su método de trabajo— a sus ediciones, las dudas sobre su identidad no han permitido destapar cuál era su relación con el dramaturgo ni sus verdaderas intenciones al acometer su empresa editorial.

#### 2.1.1.1. Vera Tassis ¿«mayor amigo» de Calderón?

Como es sabido, en varias portadas de las *partes* publicadas por Vera Tassis, el editor se autoproclama el «mayor amigo» de Calderón. También considera al dramaturgo «maestro, padre y amigo» en su citada biografía, que declara haber realizado a partir del «informe» de la «hermana y parientes» de Calderón, como «por las informaciones que repetidas veces se le hicieron». Asimismo, Juan Baños de Velasco, autor de una de las aprobaciones incluida en la *Verdadera quinta parte* veratassiana, alude a la supuesta amistad entre ambos:

he visto los libros de comedias y sainetes varios del insigne poeta español don Pedro Calderón de la Barca, que, con gratísimo desvelo, ha recogido su íntimo amigo y mi amigo don Juan de Vera Tassis y Villarroel.

Pese a las afirmaciones del propio Vera y las del que fue su predecesor como cronista real, no han faltado opiniones contrarias a la creencia de un verdadero vínculo entre el dramaturgo

---

<sup>591</sup> Astrana Marín, 1932, p. IX. No deja de resultar contradictorio que, pese a los improprios dirigidos al temprano editor de Calderón, utilizase como texto base los volúmenes veratassianos para preparar su propia edición de los *dramas* calderonianos.

<sup>592</sup> Hesse, 1941, p. 344.

<sup>593</sup> Shergold, 1955.

<sup>594</sup> Oppenheimer, 1948.

<sup>595</sup> Cruickshank, 1973.

<sup>596</sup> Wilson, 1973a y 1973b.

y el editor, como hemos visto. Los estudiosos no han llegado todavía a un consenso, debido a que, en realidad, poco sabemos sobre Juan de Vera Tassis.

Quien tal vez haya arrojado más luz sobre los escasos datos que hoy conocemos sobre su biografía es Don W. Cruickshank<sup>597</sup>. Según sus indagaciones, es innegable que existió algún tipo de relación entre ellos, quizás a través de otro dramaturgo contemporáneo de Calderón: Agustín de Salazar y Torres. Como recuerda el crítico, Salazar falleció prematuramente en 1675 dejando una obra inacabada, *El encanto es la hermosura*, cuya tercera jornada fue terminada por Vera Tassis<sup>598</sup>. Quizás fue esta labor la que lo impulsó a editar póstumamente su obra en dos tomos, bajo el título *Cythara de Apolo*. Ha llegado a nosotros la *Primera parte*, compuesta por poesías líricas, dos loas y cinco bailes, que imprimió en 1681, solo un año antes de iniciar su labor como editor de las comedias de Calderón<sup>599</sup>. En el volumen, Vera optó por el mismo calificativo que emplearía para las ediciones de comedias calderonianas, al declararse, en portada, «íntimo amigo» del poeta. Esta amistad parece verse confirmada ni más ni menos que por el mismo Calderón, autor de una de las aprobaciones incluidas en la *Cythara*, firmada solo unos meses antes de fallecer, en la que, además, elogia el esfuerzo editorial de Tassis al difundir la obra póstuma de Salazar y Torres:

Hallo que no debe negarse a su fiel amigo don Juan de Vera la licencia que pide para imprimirlas, trasladadas de sus originales; antes si darle las gracias de sacar a la luz este pulido tesoro de la lengua castellana<sup>600</sup>.

Tampoco debe pasarse por alto que Juan Baños de Velasco, autor de una de las aprobaciones del «verdadero» quinto tomo, que se publicará solo un año después, subraya ahora la amistad del editor con Salazar, al aprobar, también, la edición que Tassis preparó de sus obras. De acuerdo con él, fue

amigo del autor tanto cuanto de otro encareció Aulo Gelio: *Usque ad aras amicus*, Y según la esterilidad y apocamiento de los tiempos, es más digna de alabanza su amistad de la de Máximo Cesonio, que acompañó al andaluz Séneca en el destierro que padeció en Córcega, pues aquel romano obró la fineza con un amigo vivo, aunque muerto civilmente; mas don Juan con un muerto, aunque se eternicen sus obras.

Asimismo, los preliminares del volumen presentan algunos poemas laudatorios de varios amigos de Vera, entre ellos, de Don Pedro de Arce, un joven caballero de la Orden de Santiago que Calderón conoció con certeza, probablemente en un contexto literario<sup>601</sup>. También apunta Cruickshank al posible inicio de la amistad entre Vera, Salazar y Calderón a propósito de su encuentro en un concurso poético en 1672, en el que Calderón y Salazar ganaron primeros premios, entre otros, y Vera recibió el tercero en la sección de ovillejos. «Si todos los participantes tuvieron la oportunidad de conocerse en el concurso, es posible que la amistad entre Vera y Salazar, y entre Vera y Calderón, date de ese año»<sup>602</sup>. Sabemos incluso que nuestro dramaturgo y Salazar llegaron a coincidir de forma simultánea en la representación de sus obras

<sup>597</sup> Cruickshank, 1983 y Cruickshank, 2014.

<sup>598</sup> Cruickshank, 2014, p. 88. La obra fue representada en diciembre del año siguiente, según consta en una suelta conservada en la University of Pennsylvania.

<sup>599</sup> Solo se ha conservado la *Segunda parte* en su segunda edición (1694), formada por nueve comedias. Ver O'Connor, 2009.

<sup>600</sup> Cito por Cruickshank, 1983, p. 46.

<sup>601</sup> Cruickshank, 1968.

<sup>602</sup> Cruickshank, 2014, p. 88.

con motivo del cumpleaños de la reina Mariana de Austria, ya que mientras que *Tetis y Peleo* de Salazar se representaba en Madrid el 22 de diciembre de 1671, se estrenaba en Viena *Fineza contra fineza* de Calderón<sup>603</sup>.

Parece, pues, existir un «un grupo selecto de poetas, dramaturgos, escritores e intelectuales que se habían formado alrededor de la figura máxima del periodo: Pedro Calderón de la Barca», según concluye O'Connor, el editor crítico moderno de las obras de Salazar<sup>604</sup>. Un círculo sin duda estrecho, que probablemente facilitó que Calderón y su editor póstumo entablaran cierta relación o incluso amistad, a pesar de su evidente diferencia de edad.

De todos modos, aunque la aportación de nuevos datos objetivos sobre la biografía de Vera y el círculo literario del momento pudiesen demostrar fehacientemente que se conocieron, sigue resultando difícil admitir algunas de las declaraciones de Vera esparcidas entre las páginas preliminares de sus ediciones. Vega García-Luengos, de la misma opinión, considera que «la actitud de Vera Tassis en ese primer prólogo, y en los sucesivos, no transmite confianza acerca de esa relación y de su consiguiente apoyo»<sup>605</sup>. En primer lugar, Vega García-Luengos recuerda la declaración del editor en las «Advertencias a los que leyeren» de la *Verdadera quinta parte*, donde dice haber contado con la licencia de Calderón para

darlas [sus comedias] a la prensa y pasar las pruebas dellas, vanidad que no podrán usurparme cuantos blasonan de mayores amigos suyos, pues pueden desengañarse viendo que empecé a usar della en las dos comedias que puse en la parte *Cuarenta y seis* de varias; y, cuando en vida le merecí este singular favor, yerro fuera en mí muy descolorido y ajeno de toda razón si en muerte no me valiera dél para sacrificarle los tesoros de mi voluntad.

Vera Tassis da a entender que el dramaturgo le dio permiso para la publicación en vida de dos de sus comedias. Se refiere a *Las armas de la hermosura* y a *La señora y la criada*, las dos piezas calderonianas incluidas en la *parte 46* de la colección de *Escogidas, Primavera numerosa de muchas armonías lucientes en doce comedias fragantes* (1679). Si su aseveración fuese cierta, se trataría de las primeras y únicas comedias de Calderón que Vera dio a la estampa mientras su «mayor amigo» todavía vivía. Sin embargo, no se explicita en ningún lugar que Tassis hubiese sido el encargado de corregir o de llevar a la prensa los textos, pues su nombre no figura en portada ni en los preliminares del volumen. Además, por si fuera poco, añade el estudioso que *La señora y la criada* ni siquiera figuraba entre los títulos de las comedias que Calderón enumeró en la carta dirigida al duque de Veragua ni en la conocida lista de Marañón. Por tanto, para Vega García-Luengos «la prueba que alega como garantía principal contra “cuantos blasonan de mayores amigos suyos” parece tan insuficiente como ingenua»<sup>606</sup>. Por su

---

<sup>603</sup> Ver O'Connor, 2005, p. 1274.

<sup>604</sup> O'Connor, 1998, p. 162. Ya Cruickshank había apuntado algo similar: «It is possible, without being too fanciful, to imagine a literary circle, presided over by Calderón and numbering among its members such men as Vera, Salazar y Torres, Pedro de Arce, Baños de Velasco, Fernández de León, and perhaps Tomás Manuel de Paz» (Cruickshank, 1983, p. 46).

<sup>605</sup> Vega García-Luengos, 2008a, p. 255.

<sup>606</sup> Vega García-Luengos, 2008a, p. 255. Es posible que el hecho de que *La señora y la criada* no figure en las listas se deba al problema todavía vigente en los estudios calderonianos acerca de la categorización de *La señora y la criada* y *El acaso y el error*. Parecemos estar ante un caso de autoreescritura, aunque todavía falta por determinar qué versión precede a la otra. Ver Romero Blázquez, 2015. *El acaso y el error* sí aparece recogida en las dos listas elaboradas en vida de Calderón, de manera que cabe pensar que quizás él las concebía como un único texto o bien que se despistó y no incluyó el título. Hartzenbusch, 1850, p. 697 afirmó al respecto que *La señora y la criada* es refundición de *El acaso y el error*. Por el contrario, Plata Parga, 2017, p. 129 en su reseña de la edición más reciente comenta que «*El acaso y el error* es el único de los dos títulos que Calderón incluye en sus famosas

parte, Cruickshank, y más recientemente Rodríguez-Gallego, han aportado datos relevantes que confirmarían la participación de Vera en el tomo 46 de la serie<sup>607</sup>; ahora bien, y cito textualmente al hispanista británico, «none of it proves [j] that he edited Calderón's two plays with the approval and cooperation of Calderón himself»<sup>608</sup>.

Para Vega García-Luengos parece igualmente cuestionable el testimonio de Vera recogido al final de las listas de comedias que incluye en el quinto volumen «verdadero», pues declara que «algunas más podrá ser se hallen de las que le prohijan; [j] pero de las legítimas no creo que habrá otra, por tener en mi poder solo las que he señalado, *rubricadas de su mano*»<sup>609</sup>. Vera vuelve a subrayar aquí su legitimidad como deudor del material dramático de Calderón. Creía necesario dejar constancia desde el primer volumen que sacaba a la luz, su «carta de presentación», que las suyas eran las únicas *partes* «oficiales» del dramaturgo. No olvidemos que su estrategia editorial fue la de abrir el tomo con la última fiesta palaciega de Calderón, estrenada los días 3, 4 y 5 de marzo de 1680 por las bodas de Carlos II con María Luisa de Borbón. Por añadidura, repitió el ordinal *Quinta* —precedido del calificativo «verdadera»— frente a la práctica de otros autores como Lope, que había asumido la numeración del tomo anterior aún sin estar de acuerdo con la labor llevada a cabo por Francisco de Ávila<sup>610</sup>.

En definitiva, sus pretensiones y sus excesivas ansias de ambición lo llevaron, tal vez, a afirmaciones que hoy resultan insostenibles. Como acertadamente apuntaba Cruickshank,

perhaps his wish for fame was his greatest handicap: he was unable to give up completely his literary pretensions, although there is no evidence that his contemporaries had much regard for him as a playwright or as a historian<sup>611</sup>.

Si nos adentramos en el sistema de circulación y difusión de los textos teatrales en el siglo XVII, podemos concluir que don Pedro no pudo ceder sus comedias a Vera, fuese o no su «íntimo amigo», porque sencillamente no disponía de tan preciados materiales, y mucho menos rubricados «de su mano». El proceso de gestión de los textos teatrales durante el Siglo de Oro imposibilitó que ejerciese el control que hubiese querido sobre las comedias que escribió —y reescribió—, circunstancia que denunció en más de una ocasión. Son especialmente significativas las numerosas dificultades a las que se enfrentó cuando en 1635, después de levantarse la prohibición que durante casi una década impediría a los dramaturgos ver impresas sus obras en el reino de Castilla, decidió iniciarse en el mundo editorial publicando el primer tomo adocenado de sus comedias, según la práctica habitual<sup>612</sup>. Durante la tarea de recopilación de sus textos se encontró con un panorama desolador, que debió de causarle un gran malestar. En los años previos, algunos impresores de la Corona de Aragón habían iniciado la publicación de tomos de comedias de varios autores, lo que dio lugar a la colección de *Diferentes*<sup>613</sup>. Entre sus volúmenes se incluyeron algunas comedias de don Pedro en condiciones deficientes. Sus textos se habían deturpado, corrompido, atribuido erróneamente, otros circulaban como

---

listas de comedias [j] Esto sugiere, a mi juicio, que Calderón consideraría ambas obras una misma comedia, de la que *El acaso y el error* sería la versión última, hipótesis que vendría corroborada por el hecho de que *El acaso y el error* es considerablemente más larga que *La señora y la criada* (3.715 versos frente a 2.986), lo cual coincide con otros ejercicios de ampliación en la reescritura de comedias, autos y loas calderonianas».

<sup>607</sup> Ver Cruickshank, 1983 y Rodríguez-Gallego, 2013.

<sup>608</sup> Cruickshank, 1983, p. 45.

<sup>609</sup> Ver al respecto Vega García-Luengos, 2008a, p. 255.

<sup>610</sup> Ver al respecto Vega García-Luengos, 2008a, p. 245 y Cotarelo, 1931, p. 233.

<sup>611</sup> Cruickshank, 1983, p. 57.

<sup>612</sup> Sobre esta cuestión ver Iglesias Feijoo, 2001 e Iglesias Feijoo, 2008.

<sup>613</sup> La serie, iniciada en 1604, se prolongó hasta 1652. Para el examen completo de la colección ver Profeti, 1988.



ediciones sueltas, y él no tenía ningún dominio sobre el material que había salido de su pluma. Como recuerda el profesor Iglesias Feijoo,

los escritores o poetas no se quedaban con copia de sus textos. El sistema de propiedad literaria era muy diferente al actual y los «derechos de autor» se enajenaban tan pronto como vendían el original (este sí manuscrito autógrafo y firmado) al «autor» o empresario de compañía, y no podían quedarse con copia. Por consiguiente, se les planteaba un serio problema en el momento de planear la edición de un tomo con doce obras. Alguna vez se ha sugerido que, con todo, guardarían borradores o papeles sueltos, pero no parece probable, pues la norma era la contraria y, en el caso de Calderón, que desde 1625 había visto que el permiso para publicar teatro era denegado indefinidamente, quizá para siempre, no se descubre qué razón le llevaría a hacerlo<sup>614</sup>.

La labor de Calderón, por tanto, debía centrarse en recuperar los textos que andaban desperdigados entre impresos y manuscritos de compañías, con sus respectivos atajos, supresiones o modificaciones, sujetos a las necesidades de un autor de comedias. No olvidemos que el público de los corrales llevaba unos quince años viendo sus obras representarse en escena, así que tendría que acudir de nuevo a las compañías a las que había cedido sus textos. Pero tal y como se pregunta Iglesias Feijoo, «¿qué le dan, en realidad? ¿Qué calidad tienen esas copias, cuando no son los originales? Y, de ser estos mismos, ¿llegarían de vuelta en su integridad?»<sup>615</sup>. Desde luego, el resultado de sus pesquisas no fue muy satisfactorio; así lo puso de manifiesto José Calderón, hermano y editor de este primer proyecto editorial del dramaturgo. En la dedicatoria al condestable de Castilla explica el verdadero motivo por el que decidió dar el volumen a la estampa:

la causa, excelentísimo señor, que me ha movido a haber juntado estas doce comedias de mi hermano, no ha sido tanto el gusto de verlas impresas, como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre [j] Con todo eso he querido que el que las leyere las halle cabales, enmendadas y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con ánimo solo de que ya que han de salir salgan enteras por lo menos.

José Calderón atestigua el deturpado estado de los textos que pudieron recolectar y se conforma con que, al menos, no se impriman incompletos<sup>616</sup>. En cualquier caso, las comedias ofrecidas en la *parte*, por mucho que contasen con el beneplácito de Calderón, representarían una «versión que casi por milagro sería exactamente igual que la originalmente escrita años atrás»<sup>617</sup>.

La misma desazón ante la falta de control sobre sus propios escritos fue señalada por Calderón bastantes años después, en el prólogo a la *Cuarta parte* (1672) dirigido a un «amigo ausente». En sus palabras se detecta cierto hartazgo y resignación al ver cómo seguían extendiéndose ediciones fraudulentas, corrompidas y no «enteras» de sus comedias, de ahí que decida enumerar todos los títulos que ha podido localizar impresos en su nombre:

<sup>614</sup> Iglesias Feijoo, 2008, p. 250. Ver también Iglesias Feijoo, 2001, p. 81.

<sup>615</sup> Iglesias Feijoo, 2001, p. 86.

<sup>616</sup> «no existía ningún terror sagrado ante el texto, sino que este podía ser adaptado, ampliado, cortado, manipulado, en fin, como conviniese para lograr el mejor efecto escénico posible, y por tanto el mayor éxito de público» (Iglesias Feijoo, 2001, p. 86). Por este motivo, cabría pensar que Calderón debió de recurrir a manuscritos de compañías o a ediciones impresas para tratar de recuperar sus textos originales. Quizá se sirvió de su propia memoria o acudió a algún intérprete que hubiese representado la comedia en cuestión para reconstruirla, o incluso la reelaboró para crear una nueva versión.

<sup>617</sup> Iglesias Feijoo, 2001, pp. 91-92.



Yo, con el desseo de obedecer en todo, a pesar del deho con que ya miro esta materia y desimaginado (por el poco afecto que he puesto en andar en sus alcances) de lo que había de encontrar en ella, acudí a buscarlos [los libros de comedias], y no solo hallé en sus impresiones que ya no eran más las que lo fueron, pero muchas que no lo fueron, impresas como más, no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar [j] llenas de erratas y por el ahorro del papel aún no cabales [j] hallé ya adocenadas y ya sueltas, todas estas que no son más, impresas en mi nombre.

Todavía resulta más reveladora su respuesta al duque de Veragua en 1680 al establecer una distinción entre la suerte que han corrido los textos de sus autos sacramentales y los de sus comedias. En tanto que parece haberse hecho con copias de los primeros para elaborar la lista que le remite, sugiere que los textos de sus comedias no están en su posesión, sino que los ha localizado impresos en diversos libros o están inéditos:

proseguiré la impresión de los autos, *que son lo que solo he procurado recoger*, porque no corran la deshecha fortuna de las comedias, temeroso de ser materia tan sagrada, que un yerro o de pluma o de la imprenta, puede poner un sentido a riesgo de censura; y así remito a V. E. la memoria *de los que tengo en mi poder*, con la de las comedias, que así esparcidas en varios libros, como no ofendidas hasta ahora, se conservan ignoradas<sup>618</sup>.

Vega García-Luengos, en un revelador trabajo, recordaba a propósito de las listas de Veragua y Marañón elaboradas por el propio Calderón que, en efecto,

no se utilizó [j] una documentación que diera noticia fidedigna de la larga trayectoria de escritura de la que tenía que dar cuenta. El hecho de que el orden de los títulos no tenga nada que ver con la cronología, ni con los géneros o los temas de las obras, sino con el que guardan en las cinco partes aparecidas a nombre de Calderón, sin excluir ni siquiera la *Quinta parte* de 1677, denunciada como apócrifa por el propio escritor, descarta que se sirviera de un posible inventario ideal elaborado por el poeta para registrar sus obras a medida que las escribía<sup>619</sup>.

Lo mismo puede deducirse de su testamento, firmado tan solo cinco días antes de fallecer, el 25 de mayo de 1681. Para Vega García-Luengos resulta decepcionante en cuanto a que no hace referencia a los escritos que pudieran estar en su posesión: «aunque es muy detallado y alude a dos estanterías de libros, decepcionan los pocos datos que proporciona y, sobre todo, que no mencione sus propios escritos»<sup>620</sup>. Cruickshank, por su parte, recoge una referencia explícita a «unos papeles» en el codicilo, escrito en tercera persona:

algunos papeles con que se hallaba manuscritos, que no tocan a ninguna cosa de hacienda, ni cargo de conciencia suyo, sino solo a algún empleo de su ociosidad, aunque en su estimación valían poco, fue y es voluntad hacer donación de ellos en vida, como en efecto lo ha hecho, en el señor don Juan Mateo Lozano, cura de San Miguel, con quien deja comunicada la forma que ha de usar con ellos, y así, de ellos no se le pida cuenta alguna<sup>621</sup>.

<sup>618</sup> Cito por Iglesias Feijoo, 2001, p. 89.

<sup>619</sup> Vega García-Luengos, 2013, p. 112.

<sup>620</sup> Vega García-Luengos, 2013, p. 117.

<sup>621</sup> Cruickshank, 2011, p. 490. Ver también Cotarelo, 1924, p. 363.

Según el estudioso «existe la posibilidad de que se tratara de autos manuscritos, aunque la frase “algún empleo de su ociosidad” lleva a pensar en obras profanas»<sup>622</sup>. Astrana Marín, que también aborda esta cuestión, opina que «la frase *algunos papeles* de ninguna manera indica que en ellos se encerraba todo el tesoro dramático del gran poeta»<sup>623</sup>.

En síntesis, reiteramos que Calderón, tal y como expresó en varios lugares, no tuvo control sobre sus propios textos. Y es que —en palabras de Iglesias Feijoo— «eso era lo lógico» según el funcionamiento del sistema de circulación de los textos dramáticos en el Siglo de Oro<sup>624</sup>.

Esta aclaración, además de hacernos reflexionar sobre la fiabilidad de una edición «autorizada» por Calderón, vuelve a poner el foco de atención sobre Vera Tassis y sus inverosímiles afirmaciones. Si el dramaturgo no tenía en su poder los textos de sus comedias en 1680, ¿cómo podría haber cedido el material rubricado «de su mano» al editor? Resulta imposible que así fuera. Es más, no parece de ningún modo factible que Vera conociese la lista de Marañón elaborada por Calderón en 1680, cuyo destinatario era el monarca Carlos II, cuando inició su tarea editorial, ni tampoco la que envió al duque de Veragua. Todo apunta a que no fue hasta su publicación en 1684 en el *Obelisco fúnebre* de Gaspar Agustín de Lara cuando descubrió su contenido, de modo que se vio obligado a realizar algunas rectificaciones y aclaraciones que han sido analizadas por Coenen<sup>625</sup>. Resulta lógico pensar que si Calderón autorizó la edición de sus comedias debería haberle hecho llegar un material tan valioso como aquel. Sin embargo, Vera tuvo que confiar en su propio «ojo clínico» para detectar y recolectar testimonios sin la ayuda de su «mayor» amigo<sup>626</sup>.

#### 2.1.1.2. El método de trabajo de Vera Tassis: entre el rigor y la intervención

La tediosa y tal vez en muchos casos infructuosa labor de recopilación y búsqueda entre archivos de compañías y bibliotecas que tanta desgana le produjo al dramaturgo, fue llevada a cabo por Vera de forma admirable, si tenemos en cuenta las enormes dificultades a las que debía enfrentarse, atestiguadas por el mismo Calderón<sup>627</sup>. Su esfuerzo personal y su riguroso intento por recoger la obra dramática de su «mayor amigo» se refleja en las listas de comedias que desde la *Verdadera quinta parte* (1682) y con sucesivas alteraciones incluyó en los tomos editados. Las organizó entre comedias «supuestas» y «verdaderas», y estas a su vez según el formato en el que circulaban: «En sus tomos», «En los tomos de varias», «Manuscritas», «Las que están impresas sueltas» y «Donde tiene una jornada». Se observa, por tanto, un criterio

---

<sup>622</sup> Cruickshank, 2011, p. 490.

<sup>623</sup> Astrana Marín, 1932, p. XI.

<sup>624</sup> Iglesias Feijoo, 2001, p. 90.

<sup>625</sup> Coenen, 2009b, pp. 112-113.

<sup>626</sup> De acuerdo con Vega García-Luengos, Vera Tassis «no contó con la ayuda de Calderón, sino con el ojo clínico del que se había leído su obra de cabo a rabo, con esa mirada microscópica que propicia el tipo de edición que él practicaba: tan criticado por los que no soportan su intervencionismo, pero tan apropiado para empaparse de la escritura calderoniana hasta los tuétanos. Precisamente, el no ser un editor de lo que hoy llamaríamos «copia y pega», como lo eran tantos otros de su época, la inmensa mayoría, sino de los que intentaba repensar cada término utilizado por Calderón, le permitió imbuirse del estilo de su admirado autor hasta el punto de poder decidir que eran de él obras que no estaban en las listas» (2013, p. 118).

<sup>627</sup> «a los problemas derivados del enorme volumen de impresos se unen los de las mixtificaciones, que, si afectan a las comedias publicadas como libro, se agravan con las sueltas, formato de producción creciente desde la década de los veinte. La inmensa mayoría de las del siglo XVII, con las que tuvo que lidiar Vera Tassis, no llevan datos de imprenta. Al descontrol de origen se une el que deriva de su consideración cultural y de su propia materialidad de pliegos sueltos, que las alejan de las bibliotecas que de forma sistemática conservan sus fondos, y los ponen a disposición de los usuarios» (Vega García-Luengos, 2008a, p. 256).

agrupador fruto del trabajo minucioso del editor. Asimismo, su exhaustividad se manifiesta en el orden que figura en el listado de comedias «En los tomos de varias», tal y como ha advertido Erik Coenen:

Parece claro que la lista ha sido confeccionada siguiendo un procedimiento ordenado: consultando uno a uno los tomos de *Escogidas* y anotando los títulos de comedias auténticas de Calderón, y a continuación, haciendo lo mismo con los tomos de *Diferentes*<sup>628</sup>.

Aunque cometió algunos errores, «dada su labor solitaria, sin ayuda constatada del escritor»<sup>629</sup>, su proceder demuestra la consulta obligada de las colecciones de *Escogidas* y *Diferentes*, que tuvo que manejar, además de ediciones sueltas y de manuscritos de compañías. Bien es cierto que no editó todos los títulos que registró en sus listas, precisamente porque tal vez no le fue posible rescatar los testimonios correspondientes o que acaso no contaba con textos fiables de los que servirse para confeccionar sus ediciones.

Pero su afán por recoger, organizar y editar el material dramático circulante de Calderón no se limitó a la consulta de los textos que pudiera tener más a mano, sino que la crítica ha refrendado sus esfuerzos por hacerse con testimonios en mejores condiciones materiales y textuales. Tal vez vuelve a exagerar en el prólogo a la *Verdadera quinta parte* (1682) al declarar: «me fue preciso pasar a hacer examen más riguroso [del que había hecho Calderón], viendo (a mi parecer) cuantas comedias se han impreso en España». Desde luego no pudo acceder a todas, pero las palabras del editor denotan su empeño.

El mayor ejemplo de su meticulosidad y preocupación por hacerse con los mejores textos tal vez lo constituya la aparición de una nueva emisión de la *Segunda parte* (1686) publicada por Vera. Iglesias Feijoo y Caamaño han dado noticia de este desconocido testimonio, del que solo se ha conservado un ejemplar hasta la fecha<sup>630</sup>. La razón de esta nueva emisión es, precisamente, el hecho de haber localizado un testimonio de *El mayor monstruo* que no coincide ni con la edición príncipe de 1637 ni con el que el propio Vera había publicado en ese mismo año. Así lo confirma el editor en su «Advertencia al que leyere»:

Después de publicado este tomo, llegó a mis manos limada de su autor la comedia de *El mayor monstruo del mundo*, la cual se imprimió antes con el título de *El mayor monstruo los celos* por el original firmado de su mano; y aunque la comedia era grande por el contexto, y la elegancia de las coplas, la hizo mayor Don Pedro con el retoque de su escrupulosa pluma, que él solo supiera censurarse, y excederse a sí mismo. Y siendo mi principal intento corregir cuantas a hurto le han impreso, y dar a la luz pública las que su desconfiada discreción había retirado, me es preciso reimprimir las que me constare que dejó aumentadas: asegurando al juicioso lector, que no me sirve de poca confusión hallar unas, y otras escritas de su mano, y en diferentes tiempos, a causa de haber pocas entre sus borradores; y aunque entre ellos estaba la que puse antes, es muy distinta de la que publico ahora, como también de la impresa en la antigua Segunda Parte; de donde se infiere que la limó tres veces.

La postura del editor respecto al texto de *No hay burlas con el amor* también apunta en la misma dirección, pues evidencia a un Vera obstinado en la búsqueda de testimonios en mejores condiciones. Cuando reeditó la *Verdadera quinta parte* en 1694, incluyó dos décimas al texto, ausentes en la primera edición de 1682. La razón de este añadido, según han postulado Cruickshank y Coenen, fue que el editor habría descubierto que la *Parte 42* de la colección de

<sup>628</sup> Coenen, 2009a, p. 34. Ver también Vega García-Luengos, 2008a, p. 256.

<sup>629</sup> Vega García-Luengos, 2008a, p. 267.

<sup>630</sup> Iglesias Feijoo y Caamaño Rojo, 2003.

*Diferentes* (1650) presentaba las dos décimas en cuestión. De acuerdo con Coenen, «empezó trabajando sobre B [*Quinta parte* (1677)] y descubrió tarde, ya bien entrada la jornada tercera, que existía un texto más completo en la *Parte cuarenta y dos de comedias de diferentes autores* (1650), del que empezó a incorporar versos a partir de ese punto»<sup>631</sup>.

El manejo de textos alternativos por parte del temprano editor para la conformación de sus volúmenes es, justamente, uno de los principales argumentos aducidos por algunos críticos para explicar las a veces numerosas variantes presentes en sus textos, que en ocasiones difieren en gran medida de las ediciones impresas con anterioridad. Esta es la postura que han tomado los estudiosos calderonistas a partir de mediados del siglo XX, con Oppenheimer<sup>632</sup> y especialmente Shergold a la cabeza de la reivindicación veratassiana. Lejos de ser «la presuntuosa ignorancia» del editor la razón de sus enmiendas e intercalaciones, como opinaba Cotarelo<sup>633</sup>, el estudioso británico centró su análisis en el cotejo entre las acotaciones de las cuatro primeras *partes* publicadas en vida del dramaturgo y las editadas por Vera con el fin de demostrar la consulta de textos alternativos por parte del editor para comedias como *Psiquis y Cupido* (*Ni Amor se libra de Amor*), incluida en la *Tercera parte*, o *El Faetón*, en la *Cuarta*. Ambas habían sido repuestas entre diciembre de 1679 y el Carnaval de 1680 para la celebración del casamiento de Carlos II, con espectaculares puestas en escena de acuerdo con las innovaciones técnicas del momento. Esta riqueza escenográfica, según Shergold, se ve reflejada en las acotaciones de las ediciones veratassianas, de modo que habría que suponer su acceso a los materiales de estas representaciones en palacio<sup>634</sup>.

En las últimas décadas, Erik Coenen ha recuperado los planteamientos de Shergold al defender en sucesivos trabajos que para la edición de comedias como *Amar después de la muerte*, *Darlo todo y no dar nada* o *Amado y aborrecido* Vera debió de haber empleado más de un texto base. Algunas de sus sorprendentes lecturas y acertadas enmiendas — difícilmente atribuibles al propio tino del editor — no coinciden con el texto de la *Quinta parte* espuria (1677) que en un primer momento habría tomado para su edición, con lo que habría tenido acceso a algún testimonio alternativo hoy desconocido<sup>635</sup>. Asimismo, *Darlo todo y no dar nada* y *Amado y aborrecido* presentan el marbete «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio», que con pequeñas variaciones aparece acompañando al título de algunas de las piezas impresas por Vera, no registrado en ninguna edición anterior. El uso de este rótulo permite conjeturar al investigador holandés que el editor consultó textos quizás revisados por el mismo Calderón con motivo de la reposición palaciega de algunas de estas piezas en fechas cercanas a la conformación de sus *partes*. Esta misma hipótesis podría plantearse para la transmisión textual de comedias como *Ni Amor se libra de Amor*, *Para vencer a Amor, querer vencerle*, *Basta callar*, *Las manos blancas no ofenden* o la segunda parte de *La hija del aire*, que también presentan el rótulo<sup>636</sup>. De ser así, la veratassiana sería la edición más autorizada, a la que debería darse preeminencia. Como apunta Rodríguez-Gallego,

esto podría llevarnos a reevaluar la situación textual de comedias que se consideraban ya suficientemente analizadas a este respecto pero en las que quizá variantes muy libres de Vera podían haberse descartado demasiado a la ligera por considerarse debidas en exclusiva a su propio arbitrio.

<sup>631</sup> Coenen, 2008a, p. 204. Ver también Cruickshank, 1983, pp. 47-50.

<sup>632</sup> Oppenheimer, 1948. Acerca de las conclusiones que obtuvo en su estudio sobre *El astrólogo fingido* ver Rodríguez-Gallego, 2013, pp. 468-469.

<sup>633</sup> Cotarelo, 1924, p. 12.

<sup>634</sup> Ver al respecto Shergold, 1955 y Rodríguez-Gallego, 2013, p. 469.

<sup>635</sup> Coenen, 2006; Coenen, 2008a; Coenen 2011a; Coenen 2011b.

<sup>636</sup> Ver al respecto Coenen, 2011a.



La revisión calderoniana de algunas de sus comedias ha sido atestiguada por la crítica. Existen varias pruebas documentales que demuestran que efectivamente supervisó algunos textos ya impresos con anterioridad. Se puede rastrear en las *Fuentes* de Shergold y Varey un pago de 200 ducados «a don Pedro Calderón [j] por la loa y haber enmendado la comedia» en alusión a una representación palaciega de 1679 de *Psiquis y Cupido*<sup>637</sup>, aparecida en la reedición de la *Tercera parte* de Vera Tassis (1687) bajo el título *Ni Amor se libra de Amor*. Asimismo, figura el gasto de 18 reales «por un libro de comedias»<sup>638</sup> —según Coenen, la *Tercera parte* de Calderón de 1664<sup>639</sup>—. El crítico utiliza precisamente esta evidencia como demostración de que empleó el texto impreso de 1664 para la reposición palaciega enmendado por el dramaturgo. Pero, además, siguiendo las conclusiones de Cruickshank en la introducción a su edición de la *Tercera parte*, lo más plausible es que su «mayor amigo» hubiese seguido el texto corregido por Calderón<sup>640</sup>.

Otra prueba indiscutible de la participación del dramaturgo en la revisión del texto de sus comedias es la nota de Vera al final de *El laurel de Apolo* recogida en su reedición de la *Tercera parte* de 1687, en alusión a las modificaciones que introdujo Calderón con ocasión de la reposición de la pieza el 4 de noviembre de 1678:

Repitiose esta fiesta el día del nombre del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo, en cuya ocasión corrigió don Pedro los errores con que corría impresa la Primera Jornada, y escribió la Segunda con la novedad que se advierte en esta edición<sup>641</sup>.

Uno de los aspectos más problemáticos de la tesis defendida por el holandés es que no en todos los casos se ha conservado documentación que pruebe la existencia de dichas reposiciones palaciegas. Al mismo tiempo, la presencia del rótulo «Fiesta» no siempre nos informa acerca de los antecedentes textuales de Vera. Se han rastreado comedias en las que, aunque el editor calderoniano incluya el marbete, no parece haber tomado su texto de un manuscrito palaciego; más bien, parece haberse servido de las ediciones impresas previas. Así lo afirma Rodríguez-Gallego:

Cabe recordar también que diferentes comedias de las partes *Primera* y *Segunda* llevan una coletilla similar en el texto editado por Vera, que en esos casos sigue el texto base habitual (VS y Q, respectivamente) manejado por el amigo de Calderón<sup>642</sup>.

Añade el crítico los ejemplos correspondientes de la *Primera parte*, entre los que se encuentran *La vida es sueño* y *La gran Cenobia*, y de la *Segunda* *El galán fantasma*, *Argenis* y *Poliarco* y *A secreto agravio secreta venganza*.

Habría que suponer, pues, que el «mayor amigo» de don Pedro «se hizo eco de los retoques que experimentaron las comedias de Calderón más o menos tempranas al ser repuestas en palacio en tiempos más cercanos a la inclusión en las partes editadas por él»<sup>643</sup>, pese a que no en todos los casos pudo consultar los testimonios de dichas representaciones. Por otra parte, Paula Casariego ha subrayado la necesidad de ampliar la tesis propuesta por Coenen, pues no son pocas las comedias con una situación textual que refleja el manejo de un testimonio que no

<sup>637</sup> Shergold y Varey, 1982, p. 88.

<sup>638</sup> Shergold y Varey, 1982, p. 79.

<sup>639</sup> Coenen, 2011a, p. 79.

<sup>640</sup> Cruickshank, 2007, p. XXXIII.

<sup>641</sup> Cito por Coenen, 2011a, p. 78.

<sup>642</sup> Rodríguez Gallego, 2013, p. 481.

<sup>643</sup> Vega García-Luengos, 2007, p. 85.



se ha conservado pero carentes de la etiqueta «Fiesta», como ocurre con *Nadie fie su secreto*, que ella misma edita<sup>644</sup>.

Por consiguiente, la teoría planteada por el estudioso ha devuelto a Vera Tassis el valor textual que en ciertos casos debe concederse a sus ediciones. Sin embargo, serán necesarios nuevos estudios y aproximaciones a la transmisión textual de otras piezas para valorar su grado de aplicabilidad.

Pese a que parece incuestionable que para la edición de determinadas comedias tuvo acceso a manuscritos «autorizados» e incluso cercanos a los autógrafos calderonianos, la labor editorial de Vera Tassis no está exenta de un excesivo intervencionismo en ocasiones inexplicable, fruto de sus gustos y manías personales y no de la consulta de testimonios alternativos.

Así, en *La desdicha de la voz*, comedia que el «mayor amigo» de Calderón incluyó en la *Séptima parte* (1683), se observan coincidencias con algunas lecturas del autógrafo calderoniano conservado en la BNE (Res/108). Aunque la *parte 43* de *Diferentes* (1650) parece haber sido el texto base de la edición veratassiana, algunos ejemplos demuestran la necesaria consulta de un texto superior, próximo al autógrafo<sup>645</sup>. Son especialmente relevantes los versos 1139-1154, presentes en el manuscrito de puño y letra de Calderón y en VT, pero omitidos en *Diferentes*. Frente a estas lecturas, se detectan, en cambio, variantes arbitrarias y correcciones de pasajes genuinamente calderonianos en la edición impresa por Vera. Mason localiza «three further points where, as distinct from *Diferentes 43*, new lines are added by Vera Tassis: two lines following 3159; four lines after 3570, replacing the omitted 3571-86; and four lines (a song) after 3602»<sup>646</sup>. Considera, incluso, que en el segundo punto «the words used by Vera Tassis [j] owe nothing at all to Calderón's original»<sup>647</sup>.

En suma, el cotejo entre las ediciones veratassianas y los manuscritos autógrafos de Calderón certifica el manejo por parte de Vera de testimonios que no han llegado a nosotros, en determinados casos superiores a las ediciones impresas conservadas. Pero la consulta de textos alternativos no es suficiente para explicar la totalidad de las variantes que presentan sus ediciones. El análisis comparativo entre autógrafos y textos editados por Vera también confirma las interpolaciones, añadidos, enmiendas, modernizaciones estilísticas, cambios léxicos, entre otros, salidos innegablemente de su propia pluma. Esta condición, pone de nuevo sobre la mesa la cuestión sobre la fiabilidad de sus textos y la enorme dificultad a la que se enfrenta cualquier editor moderno de las obras dramáticas de Calderón a la hora de discernir entre lecturas genuinas, que habría recuperado de los textos hoy perdidos, y lecturas debidas a sus sorprendentes dotes editoriales.

Su habilidad para restaurar o corregir ciertos pasajes, así como el acierto con el que consigue enmendar versos corruptos o incorrecciones gramaticales, han sido subrayados por los estudiosos calderonistas. Es especialmente revelador el caso de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, edición para la que Vera habría utilizado la reimpresión de la *Tercera parte* y es posible que un manuscrito muy similar «slightly less corrupt»<sup>648</sup>. Cruickshank, editor de la pieza, postula que Vera no pudo acceder al manuscrito autógrafo localizado en la BNE (Res/87). Sin embargo, en ciertos lugares lleva a cabo correcciones «with the aid of intelligent thought, and no “luck”»<sup>649</sup>, que se corresponden con la lectura del manuscrito salido de la pluma de

---

<sup>644</sup> Casariego Castiñeira, 2018, p. 90.

<sup>645</sup> Ver al respecto Mason, 2003.

<sup>646</sup> Mason, 2003, p. 39.

<sup>647</sup> Ver Mason, 2003, pp. 38-41.

<sup>648</sup> Cruickshank, 1971, p. lix.

<sup>649</sup> Cruickshank, 1971, p. lx.

Calderón, mientras que otras de sus lecturas son correcciones acertadas, pero no coincidentes con las primigenias.

Otro de los investigadores que ha resaltado la destreza enmendatoria de Vera es Edward Wilson. En un antiguo trabajo sobre *A secreto agravio secreta venganza*, impresa en la *Segunda parte* de comedias calderonianas, observa cómo el editor recupera lecturas acertadas del manuscrito MSS/14927 custodiado en la Biblioteca Nacional con fecha de 1635, pese a haber seguido para su edición la príncipe de 1637 y una contrahecha con fecha falsa de 1637<sup>650</sup>.

De la edición veratassiana de la comedia *La púrpura de la rosa*, también analizada por Wilson, se desprende el mismo tino con el que el amigo de Calderón enmendó el texto de la *Tercera parte* (1664) que manejó para su edición. El estudioso da noticia de la existencia de un manuscrito fechado en 1662 que Vera no pudo conocer, pero nuevamente «often restored the reading of the manuscript when he corrected the *Tercera parte* text». Así, Wilson detecta hasta diecinueve lugares en los que Vera recupera la lectura del manuscrito, gracias a su «common sense and some critical flair dictated from time to time correct enmendations»<sup>651</sup>.

Otros ejemplos de la destreza correctora de Vera —aunque siempre debe barajarse la opción de la posible consulta de un texto alternativo— han sido registrados por Rodríguez-Gallego. El investigador subraya la labor veratassiana en comedias como *Judas Macabeo* y *La devoción de la cruz*<sup>652</sup>.

Ante las muestras que se han expuesto, algunas de las acusaciones lanzadas contra el «mayor amigo» de Calderón han quedado atrás. Vera Tassis no era un «hombre ajeno a las letras» como expresó Astrana Marín, ni podrá hacerse una exacta edición de las obras de don Pedro si condenamos sus ediciones a perpetuo olvido, muy a pesar de Cotarelo.

Bien es cierto que cuando uno se topa con un texto impreso por Vera detecta rápidamente el esmero y cuidado puestos en sus ediciones. Apenas existen erratas, ametrías o lagunas en sus versos, la puntuación es más precisa y el número de acotaciones es mayor si lo comparamos con las *partes* anteriormente editadas. Como se ha visto, su pericia correctora lo llevó incluso a recuperar lecturas originales y, en otros casos, aun sin llegar a ellas, realizó enmiendas coherentes. Ello demuestra que el que se decía amigo de Calderón, en su afán por ofrecer un texto completo e incorrupto y ante la deficiencia y deturpación de los testimonios sobre los que trabajaba, pudo excederse en su labor enmendatoria, sobrepasando, tal vez, los límites aceptados por un editor crítico moderno<sup>653</sup>.

Sin embargo, no debemos juzgar con los mismos ojos el *modus operandi* de un editor del Seiscientos. «No existía ningún terror sagrado ante el texto» —en palabras de Iglesias Feijoo<sup>654</sup>—, ni sería lógico reprocharle su adecuación al rígido método lachmanniano que hasta el siglo XIX no sentaría las bases de la crítica textual moderna<sup>655</sup>.

---

<sup>650</sup> Wilson, 1973a, pp. 102-103.

<sup>651</sup> Wilson, 1973b, p. 172.

<sup>652</sup> Rodríguez-Gallego, 2013, pp. 472-477. Para la primera vez, además, la edición crítica de la pieza, del propio Rodríguez-Gallego, 2012 y para la segunda, Sáez, 2013.

<sup>653</sup> «by the standards of the seventeenth century, Vera was a comparatively good and conscientious editor. He knew that was working from very faulty texts, so it is not surprising that when he found a passage that seemed badly written, his great admiration for Calderón led him to assume that the text was corrupt rather than the master had nodded, and he altered the passage accordingly. No doubt he also considered that his task of correction extended quite properly to words actually written by Calderón» (Cruikshank, 1973, p. 13).

<sup>654</sup> Iglesias Feijoo, 2001, p. 86.

<sup>655</sup> Cruikshank, 2000, p. 146 llega a calificar a Vera de «editor atento» según los criterios editoriales del Siglo de Oro: «un editor atento dejará pasar pocos errores, y si sus criterios editoriales son los típicos del siglo XVII, corregirá también lo que considera faltas de elegancia o caídas de gusto; no dará una lista de variantes ni de los textos consultados. Vera Tassis fue un editor de este tipo».

Coenen, que no acepta la «mala fe ni mucho menos falta de cuidado» que pudiera suponerse de sus intentos de corrección sobre los textos calderonianos llega a afirmar que Vera,

por más que admirara a Calderón, no tenía ni podía tener el concepto romántico del autor-dios, creador sobrehumano, cuya palabra, como expresión de su genio único, es sagrada. Partía, no de la «expresión» del autor, sino de la corrección del texto, por lo que enmendaba los muchos versos y estrofas irregulares que encontraba en los manuscritos y ediciones que manejaba; corregía errores gramaticales; modificaba el texto allí donde carecía o parecía carecer de sentido por corrupción textual; y parece ser que sustituía también a veces una palabra por otra que le resultaba más exacta o adecuada. Tales prácticas eran habituales y siguieron siéndolo hasta principios del siglo XIX<sup>656</sup>.

En definitiva, no es fácil valorar la labor editorial de Juan de Vera Tassis, una tarea de acuerdo con Adrián J. Sáez «poblada de luces y sombras»<sup>657</sup>. No puede negársele su esmerado intento por corregir y mejorar los textos base que manejaba; pero sus enmiendas *bona fide* se entremezclan con *arbitrary changes*, hipercorrecciones y añadidos innecesarios, que lo sitúan «en el límite estrecho (y crucial) que separa al editor cuidadoso del descuidado»<sup>658</sup>. El verdadero problema se encuentra en establecer la barrera entre sus enmiendas *ope codicum*, derivadas de la consulta de testimonios alternativos —algunos revisados y, por tanto, autorizados— y *ope ingenii*, que gracias a su tino corrector pudo introducir. En palabras de María Caamaño, la valoración de su labor editorial deberá situarse «entre el reconocimiento por su tenacidad en la búsqueda de buenos testimonios y la cautela con que han de tomarse sus reiteradas y hasta compulsivas correcciones de los textos calderonianos»<sup>659</sup>. De todos modos, como declaró Arellano, «cada comedia es un caso distinto y la utilidad de los textos de Vera Tassis es variable y debe ser estudiada en cada ocasión»<sup>660</sup>, así que será tarea imprescindible del editor riguroso tratar de detectar la pluma de Calderón o la de su «mayor amigo» siempre y cuando sea posible.

Además de examinar cada comedia de forma individualizada, es fundamental tener en cuenta el conjunto en el que se inserta. Como recordaba Rodríguez-Gallego en su mencionado estudio sobre la labor editorial veratassiana, «puede hacerse una distinción entre la labor de Vera con respecto a las primeras cuatro partes calderonianas y la acometida en las otras cinco»<sup>661</sup>. Según el estudioso, para la reedición de las partes primitivas solo parece haber conocido en la mayoría de las ocasiones las impresas en vida de Calderón, con algunas excepciones<sup>662</sup>. En este sentido, se deduce que sus intervenciones se deben, en gran medida, a sus propias manías personales. Everett Hesse listó las variantes entre las primeras ediciones y los tomos veratassianos para detectar el grado de intervencionismo del editor, con un resultado desfavorable para Vera, pues de acuerdo con su estudio, el 52% de las variantes eran *arbitrary*

---

<sup>656</sup> Coenen, 2006, pp. 256-257.

<sup>657</sup> Sáez, 2013, p. 262.

<sup>658</sup> Sáez, 2013, p. 252.

<sup>659</sup> Caamaño, 2006, p. 122.

<sup>660</sup> Arellano, 1989, p. 71.

<sup>661</sup> Rodríguez-Gallego, 2013, p. 488.

<sup>662</sup> Vega García-Luengos, 2007, p. 85 y Coenen, 2011a, p. 82 han planteado la posibilidad de que Vera hubiese manejado un testimonio alternativo para la reedición de *La vida es sueño*, incluida en la *Primera parte* veratassiana de 1685. Se conserva documentación de una representación palaciega de la comedia en noviembre de 1684 realizada por la compañía de Manuel Vallejo. Es posible que Vera, dada la relación que pudo haber mantenido con el autor de comedias, pudiese haber accedido a un manuscrito de dicha representación. En lo que respecta a la *Segunda parte*, únicamente parece haber consultado testimonios alternativos en el caso de *El mayor monstruo del mundo*, cuestión que el propio Vera hizo explícita en las «Advertencias al que leyere». En la *Tercera* hizo lo mismo con *El laurel de Apolo*, según señaló en la nota que él mismo añadió. Ver al respecto Rodríguez-Gallego, 2013, p. 488.

*changes*<sup>663</sup>. Aunque sus conclusiones han sido matizadas, al igual que su *modus operandi* para llevar a cabo el registro<sup>664</sup>, algunos de los vicios particulares y cambios sistemáticos detectados por Hesse están generalmente aceptados entre calderonistas, y son de gran utilidad para conocer el modo en que el editor trabajaba sobre los textos. Por el contrario, si analizamos las ediciones veratassianas de las *partes Verdadera quinta* a *Novena*, «el texto que edita es con cierta frecuencia el mejor entre los conservados, si no el único»<sup>665</sup>, como sucede con *Duelos de amor y lealtad*.

#### 2.1.1.3. El *modus operandi* veratassiano en la configuración de la *Novena parte de comedias* de Calderón.

El análisis de la transmisión textual de las comedias que conforman cada tomo puede ayudar a detectar cierta tendencia editorial en los volúmenes de Vera, así que, junto a María Carbajo, me propuse la tarea de realizar un estudio conjunto de la *Novena parte* veratassiana —en la que se inserta la comedia objeto de esta tesis doctoral— con el fin de esclarecer cuál fue su método de trabajo para la conformación del tomo y cuáles fueron los antecedentes textuales a partir de los que realizó la edición de su última y particular *parte*<sup>666</sup>.

Como se ha advertido a lo largo de estas páginas, los principales defensores de la labor editorial veratassiana han apuntado a la posibilidad de que el que se autodenominaba «mayor amigo» de Calderón pudiese haber consultado testimonios hoy desconocidos, incluso autorizados por el mismo dramaturgo, que explicarían las a veces sorprendentes y atinadas variantes de sus textos. Paula Casariego, en su reciente edición crítica de la comedia *Nadie fie su secreto* subrayaba la necesidad de examinar conjuntamente el último tomo veratassiano para comprobar si las tesis planteadas podrían aplicarse a este volumen:

Indagar en el método empleado para la reunión de la *Novena parte* puede ser crucial a la hora de valorar el texto de *Nadie fie su secreto* preparado por Vera Tassis, y, asimismo, permite examinar la validez de las hipótesis previas para las comedias de este nono volumen<sup>667</sup>.

---

<sup>663</sup> Hesse, 1941, p. 344.

<sup>664</sup> Primero Cruickshank, 1971, pp. lxiv-lxv y después Coenen, 2008a, pp. 206-207 han localizado errores en el procedimiento utilizado por Hesse. El hispanista holandés denunció que Hesse utilizó para el cotejo de la *Cuarta parte* la primera edición de 1672, cuando Vera se valió de la de 1674, de modo que muchas de las variantes que según Hesse habían salido de la pluma de Vera ya se encontraban en su texto base. En un trabajo posterior de 2019 afirmó que Hesse también se equivocó a la hora de manejar el tercer volumen, pues mientras que Vera se sirvió de una edición contrahecha, el estudioso empleó la primitiva (1664). Además, para tres de las cuatro *partes* editadas por Vera, Hesse tuvo que recurrir a las reediciones posteriores: «las de 1726 para la *Primera parte* y *Tercera parte*, y la de 1731 para la *Quarta parte*» (Coenen, 2019, p. 88). Por último, el investigador concluye que «Después de examinar un elevado número de las variantes que clasifica como cambios arbitrarios, llego a una conclusión bien distinta de la suya, casi opuesta: que, en la inmensa mayoría de los casos, se entienden bien los motivos de las intervenciones de Vera Tassis y que, si restamos un buen número de variantes nimias que son plausiblemente atribuibles a errores de transcripción o deslices del cajista, así como algún error de lectura achacable a la puntuación disparatada de los testimonios que manejaba, son realmente poquísimas las intervenciones que cabe tildar de “arbitrarias”» (Coenen, 2019, pp. 88-89).

<sup>665</sup> Rodríguez-Gallego, 2013, p. 488.

<sup>666</sup> Ver L. y M. Carbajo Lago, en prensa.

<sup>667</sup> Casariego Castiñeira, 2018, p. 93. Se pueden consultar otros estudios de conjunto de las *partes* calderonianas en Baczyńska, 2005 sobre la *Primera* y la *Segunda*; en Fernández Mosquera, 2005 y 2008, así como en Rodríguez-Gallego, 2007 y 2010 sobre la *Segunda*; en Suárez y Manjarrez, 2008, sobre la *Cuarta* o en Viña Liste, 2010b, sobre la *Sexta*.



No debió de resultarle nada fácil llevar a la prensa la *Novena parte* de comedias calderonianas, pese a que Vera ya era un editor ciertamente experimentado en 1691. Las dificultades para sacar a la luz el que fue su último volumen —aunque siempre prometió una *Décima parte* que nunca llegó a imprimir— se intuyen en el lapso temporal que separa la publicación de la *Novena* de las restantes *partes* que se propuso editar. Como se ha comentado, entre 1682 y 1684 salieron de las prensas la *Quinta*, la *Sexta*, la *Séptima* y la *Octava*. Cuando se esperaba la *Novena*, interrumpió la serie para reeditar entre 1685 y 1688 las cuatro primeras *partes* publicadas en vida del dramaturgo. Con todo, no reanudó su magna empresa al año siguiente, sino que todavía hubo de esperar hasta 1691 para imprimir el último tomo. La razón del paréntesis que se tomó Vera para la publicación de nuevo material dramático fue expuesta por el propio editor en la breve dedicatoria «Al que leyere» de la *Octava parte* (1684):

Las demás que en mi poder quedan, están en sus traslados tan inciertas, que hasta conseguir otros más verdaderos, habré de suspender el proseguir en el noveno tomo, pasando a repetir en la prensa los cuatro primeros, que te aseguro, no tienen menos yerros que los advertidos en los que tengo publicados.

De sus palabras se desprende la falta de testimonios de suficiente calidad para llevarlos a la prensa —si es que tenía en su haber al menos doce textos para completar una nueva *parte* de comedias en aquel momento—, así que se tomó su tiempo para hacerse con manuscritos o impresos más completos y tal vez más fiables de los que poseía. En el prólogo a la tan esperada *Novena parte* (1691) vuelve a incidir en ello:

Pongo en tus manos, y en el teatro común, este noveno tomo de comedias del célebre poeta español, don Pedro Calderón de la Barca. Ninguna de ellas la leerás como andaba manuscrita o impresa, porque, solicitando unas y otras originales, se ha procurado corregir y ajustar con la mayor legalidad posible a esta impresión.

Comprobemos ahora si el examen de las comedias que conforman el tomo corrobora las declaraciones del editor. Primeramente, a partir de las listas que fue incorporando y modificando en cada uno de los volúmenes desde la *Verdadera quinta parte* es posible rastrear en qué momento conformó o tal vez comenzó a reunir material para el tomo nono<sup>668</sup>. En la nómina de títulos de comedias que recoge en la *Octava parte* (1684), entre las «verdaderas», el editor repite los subapartados que había creado ya en su primera edición de acuerdo con el formato en que circulaban: «En sus tomos», «En los tomos de varias», «Manuscritas» y «En las que tiene una jornada»<sup>669</sup>. Aparte de las incluidas en la sección «en sus tomos», ordenadas y distribuidas en cada uno de los ocho volúmenes ya editados, es oportuno observar cuáles eran las comedias que todavía le faltaban por publicar. En los subapartados «En los tomos de varias» y «Manuscritas» restaban veintitrés piezas sin organizar. Destaco en negrita diez de los doce títulos que compondrán la *Novena parte*:

EN LOS TOMOS DE VARIAS

***Nadie fie su secreto***

***Amado y aborrecido***

***Las tres justicias en una***

MANUSCRITAS

*El carro del cielo.*

*La Virgen de Madrid.*

*El triunfo de la cruz.*

<sup>668</sup> Para el análisis de las listas veratassianas ver Vega García-Luengos, 2008a, pp. 249-271 y Coenen, 2009a, pp. 29-56.

<sup>669</sup> La categoría «Las que andan impresas sueltas», compuesta por tres títulos, desaparece en la *Octava parte*, puesto que *La cisma de Inglaterra*, *Las cadenas del demonio* y *Los cabellos de Absalón* se publican en este mismo volumen, pasando a formar parte ahora del subapartado «En sus tomos».



*Cada uno para sí*  
*Las armas de la hermosura*  
*La señora y la criada*  
*Amar después de la muerte*

*El castillo de Lindabridis.*  
*Don Quijote de la Mancha.*  
*Céfalo y Pocris, burlesca.*  
*Desagravios de Madrid*  
*El condenado de amor.*  
*El acaso y el error.*  
*San Francisco de Borja.*  
*Certamen de amor y celos.*  
*Nuestra Señora de los Remedios.*  
*Nuestra Señora de la Almudena, I y II.*  
*El sacrificio de Efigenia.*  
*La Celestina.*  
*Duelos de amor y lealtad*

A simple vista, se observa la preferencia de Vera por editar aquellos textos que ya habían sido impresos con anterioridad, pues las siete comedias ya publicadas en otros «tomos de varias» que le faltaban por sacar a la luz fueron incluidas en el tomo noveno. Esta tendencia nos permite suponer el acceso por parte del amigo de Calderón a esos testimonios, al tiempo que constituye un indicio de los antecedentes textuales del editor y de las dificultades que debía suponer la localización de comedias que solamente circulaban manuscritas, puesto que finalmente solo publicó tres de su lista. De todos modos, a estas diez deben sumarse dos más, *Un castigo en tres venganzas* y *Bien vengas, mal, si vienes solo*, que completan la *parte adocenada*<sup>670</sup>. Asimismo, conviene señalar que el orden en el que figura el listado de comedias no es arbitrario. Es conocido el afán de Vera por registrar con exhaustividad los textos atribuidos a nuestro dramaturgo. Como bien ha documentado Coenen, su esfuerzo bibliográfico lo llevó a organizar de forma muy rigurosa las comedias según su orden de aparición en los sucesivos «tomos de varias»<sup>671</sup>. Este criterio se mantiene también aquí. Se indica el volumen correspondiente en el que se había publicado cada texto, lo que nos permite conjeturar que Vera conoció y manejó dichos tomos:

EN LOS TOMOS DE VARIAS

*Nadie fie su secreto.*  
*Amado y aborrecido.*  
*Las tres justicias en una.*  
*Cada uno para sí.*  
*Las armas de la hermosura.*  
*La señora y la criada.*  
*Amar después de la muerte.*

*Escogidas 2*  
*Escogidas 8 y Quinta parte*  
*Escogidas 15*  
*Escogidas 15*  
*Escogidas 46*  
*Escogidas 46*  
*Quinta parte*

Si comparamos esta nómina de títulos con la que presenta la reedición de la *Primera parte* publicada tan solo un año después, en 1685, se evidencia al menos la elección del conjunto de piezas que formarían parte del último volumen. En esta nueva lista ya aparecen distribuidos los textos en el mismo orden en el que se muestran en la *Novena parte* de 1691, que saldría a la luz todavía seis años después. En consecuencia, por estas fechas, ya estaría reuniendo los materiales necesarios para su elaboración. La tabla definitiva de comedias del noveno tomo queda, por tanto, del siguiente modo:

<sup>670</sup> Vera había ubicado entre las comedias «supuestas» la titulada *Un castigo en tres venganzas* en su primer listado elaborado para la *Verdadera quinta parte*. *Bien vengas, mal, si vienes solo*, sin embargo, no aparece nunca en ninguna de sus listas hasta que concibe el tomo noveno. Sobre este asunto ver L. y M. Carbajo Lago, en prensa.

<sup>671</sup> Coenen, 2009a, p. 34.

1. *Las armas de la hermosura*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio.
2. *Amado y aborrecido*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio.
3. *La señora y la criada*.
4. *Nadie fie su secreto*.
5. *Las tres justicias en una*.
6. *Amar después de la muerte*.
7. *Un castigo en tres venganzas*.
8. *Duelos de amor y lealtad*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio.
9. *Céfalo y Pocris*, fiesta burlesca, que se representó a sus majestades día de Carnestolendas en el Real Salón de palacio.
10. *El castillo de Lindabridis*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio.
11. *Bien vengas, mal*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio<sup>672</sup>.
12. *Cada uno para sí*, fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio<sup>673</sup>.

En el trabajo sobre la configuración de la *Novena parte* que realicé con María Carbajo, tratamos de diseñar una hipótesis que explicase las razones que llevaron a Vera a escoger estas y no otras piezas de entre las que había atribuido al dramaturgo. Para ello, nos servimos de cinco categorías, que agrupaban las comedias de acuerdo con su situación textual: comedias publicadas en tomos de *Escogidas*, comedias incluidas en *Primavera numerosa de muchas armonías lucientes en doce comedias fragantes*, volumen particular de la colección de *Escogidas* (1679), comedias recogidas en la *Quinta parte* espuria (1677), comedias que circulaban manuscritas hasta la publicación del tomo y, por último, destinamos un apartado a las dos comedias que Vera no consideró de la autoría de Calderón en un primer momento, aunque se retractó de ello al incluirlas en esta última parte.

Si simplificamos esta clasificación, podemos establecer una distinción entre las comedias impresas con anterioridad a la publicación de la *Novena parte* veratassiana y las que solamente circulaban manuscritas hasta que el editor las incorporó a este último tomo para observar el *modus operandi* del editor en la configuración del volumen.

#### 2.1.1.3.1. Las comedias impresas con anterioridad a la publicación de Vera Tassis

La transmisión textual de las ocho comedias que ya habían sido impresas antes de la publicación de la *Novena parte* revela, en todos los casos, que Vera parece haber seguido un texto alternativo que en ocasiones hoy desconocemos, además del tomo correspondiente de la colección de *Escogidas* o la *Quinta parte* desautorizada. El motivo principal del *modus operandi* veratassiano para la edición de estas últimas comedias parece adecuarse al que él mismo confesó en las «Advertencias al que leyere» de la *Octava parte*: los textos a los que tenía fácil acceso no le convencían; estaban plagados de erratas, corrupciones y lagunas que no le permitían ofrecer una edición de suficiente calidad textual, así que en su habitual afán por «hacer examen más riguroso» del material que pudiese circular, se hizo con testimonios en mejores condiciones.

En la voluminosa colección de *Escogidas* se habían impreso seis de las doce comedias del tomo: *Amado y aborrecido*, *Nadie fie su secreto*, *Cada uno para sí*, *Las tres justicias en una*,

<sup>672</sup> La indicación no aparece en la tabla, pero sí tras el título de la comedia en el propio cuerpo de texto.

<sup>673</sup> El marbete, nuevamente, no se registra en el índice, sino en el encabezamiento de la pieza.

*La señora y la criada* y *Las armas de la hermosura*<sup>674</sup>. La extensa serie, publicada entre 1652 y 1681 supuso un auténtico fenómeno editorial, con la publicación a un ritmo frenético de incluso dos tomos por año de multitud de comedias de diversos dramaturgos, empresa que contó con la participación de distintos talleres de impresión y editores. Ahora bien, en muchas ocasiones son textos mal atribuidos y defectuosos, con importantes deturpaciones<sup>675</sup>. En efecto, la corrupción de los respectivos volúmenes de *Escogidas* (*parte 2*, *parte 8*, *parte 15* y, tal vez, *parte 46*) en los que se incluyen estas comedias, explica que el editor las haya relegado al último tomo, y apunta hacia la posibilidad de que Vera se hubiera visto obligado a manejar textos alternativos.

*Nadie fie su secreto*, recientemente editada por Paula Casariego, se imprimió en la *parte 2* de *Escogidas* (1652). De acuerdo con la investigadora, el texto de E contiene erratas, lecturas incorrectas, una equivocada disposición de los versos, errores de locutor, entre otros defectos, que inciden en la deturpación de la serie mencionada<sup>676</sup>. En concreto son dos los errores significativos enmendados por VT que llevan a suponer que el supuesto amigo de Calderón no tomó como texto base ni la suelta ni E, sino un testimonio alternativo que no ha llegado a nosotros. El primero consiste en la reparación del noveno verso de una décima (v. 942) y el segundo en la restitución de dieciocho versos de un pasaje en romance (vv. 2495-2515)<sup>677</sup>. Por otra parte, Casariego proporciona algunos ejemplos en los que se descubren recuperaciones de lecturas más cercanas al *usus scribendi* de Calderón, lo que refuerza la posible consulta de un antecedente más próximo al original del autor. De todos modos, no propone una hipótesis sobre la procedencia del texto que Vera pudo manejar y sostiene que no se puede descartar la posible contaminación con E, aunque este no sea el texto base que sigue.

*Amado y aborrecido* se editó por primera vez en la *parte 8* de la serie, un volumen particularmente corrupto<sup>678</sup>, y en la *Quinta parte* falsa (1677). De acuerdo con María Carbajo, que actualmente dedica su tesis doctoral a la edición de la comedia, E constituye el testimonio más defectuoso: las erratas son muy numerosas, abundan lecturas corruptas, omisiones de versos que dan lugar a pasajes sin sentido, malas atribuciones de versos, la disposición del texto

<sup>674</sup> A estas seis habría que sumar *Un castigo en tres venganzas*, impresa en la *Parte 28* de la colección de *Diferentes* (1634), publicada entre 1604 y 1652, año en el que se inicia la de *Escogidas*.

<sup>675</sup> Del total de 55 comedias asignadas a Calderón en la colección, se cuantifican hasta catorce falsas atribuciones. Ver Casariego Castiñeira, 2019. Sobre los problemas bibliográficos y textuales de la serie ver también Gasparetti, 1931 y 1938; Profeti, 1976; Cassol, 2003 y Cruickshank, 2010.

<sup>676</sup> Casariego Castiñeira, 2018, pp. 79-85.

<sup>677</sup> Casariego Castiñeira, 2018, pp. 76-77. «Llama la atención el elevado número de versos que transmite VT engarzados en el diálogo, sin necesidad de cubrir un desajuste métrico del romance ni un vacío argumental» (p. 77).

<sup>678</sup> A Calderón se le atribuyen seis de las doce comedias del volumen, pero solo cuatro fueron escritas por él: *Amado y aborrecido*, *El agua mansa*, *Darlo todo y no dar nada* y *Gustos y disgustos son no más que imaginación*. Los editores críticos o investigadores que han estudiado la transmisión textual de estas piezas han subrayado el pésimo estado de los textos incluidos en la *parte 8*. Coenen, 2008a, pp. 195-196 con respecto a *Darlo todo y no dar nada* afirma que *Escogidas* «ofrece un texto tan corrupto como es habitual en este tipo de publicaciones». Por su parte, Arellano y García Ruiz, 1989 p. 69 dan su visión acerca de la versión contenida en *Escogidas* en su edición de *El agua mansa* y *Guárdate del agua mansa*: «el pésimo estado del texto, que adolece de extrema deturpación, lo hace prácticamente inservible: innumerables erratas, disposición confusa del texto que parece responder al malentendimiento y a la corrupción de lecturas, falta de acotaciones, malas atribuciones de réplicas, versos largos [j] ». Por esta razón, se inclinan por tomar el veratassiano como texto base para la edición de *Guárdate del agua mansa*. Ybarra Silva, 1974, p. 131, editor de *Gustos y disgustos* llega a conclusiones muy similares: «Taking into account the poor editing and the careless omissions made by the printer, verses which were deemed to have been included in the original text were restored by relying on the emendations found in the Vera Tassis edition (1694), on the assumption that Vera Tassis [j] made the corrections from sources not accessible to others».

es confusa, etc. Por el contrario, VT es el menos defectuoso y más coherente de los mencionados. Las variantes que ofrece son muy abundantes con respecto a los demás y enmienda muchos de los errores de E y B (*Quinta parte*, Barcelona) hasta el punto de que presenta hasta casi cien versos adicionales<sup>679</sup>. Aunque Vera tomó como texto base B, según ha demostrado Coenen<sup>680</sup>, existen lecturas veratassianas difícilmente explicables como meras enmiendas *ope ingenii*. El pasaje de VT más llamativo lo conforman más de cincuenta versos que enmiendan una escena incompleta y carente de sentido en *Escogidas*. B trata de subsanar el fragmento con la interpolación de diez versos que otorgan pleno sentido al texto. Sin embargo, Vera no parece haber seguido el texto de B en este punto, sino que introduce cincuenta versos que parecen ser genuinamente calderonianos<sup>681</sup>. Estas pruebas, por tanto, apuntan al manejo por parte del editor de un testimonio alternativo, bien revisado por el dramaturgo para una reposición de la comedia, de acuerdo con Coenen, o bien podría tratarse de un texto situado en una rama más alta del estema, de manera que esos cincuenta versos todavía no se habrían perdido en la transmisión. En cualquier caso, es comprensible que Vera pospusiese la edición de *Amado* ante el panorama textual que presentaba la comedia y decidiese servirse de un testimonio superior.

*Cada uno para sí* y *Las tres justicias en una* se imprimieron en la *parte 15* de *Escogidas*. En el prólogo a la *Cuarta parte* (1672), el mismo Calderón denostó el texto de *El conde Lucanor*, otra de las piezas calderonianas que conforman el volumen, lo que nos permite hacernos una idea de la corrupción de los textos de esta *parte* de la serie:

«Haced vos lo que quisiéredes», le dije, «pero con condición, si se imprimiere, que ha de ser la de Lucanor alguna dellas» (aquí entra la citada prueba de que aun las mías no lo son, pues hallará el que tuviere curiosidad de cotejarla con la que anda en la Parte Quince, que a pocos versos míos prosigue con los de otros; si buenos o malos, remítome al cotejo).

Además de incluirse en la colección de *Escogidas*, en la BNE se conserva un manuscrito parcialmente autógrafo de *Cada uno para sí*, con signatura MSS/16887. La tercera jornada del manuscrito presenta un panorama textual aparentemente difuso, pues ofrece dos versiones del texto. Según ha demostrado Ruano de la Haza, el testimonio perteneció a la compañía teatral de Antonio de Escamilla, que «compiló o hizo compilar, probablemente en 1685-6, una versión manuscrita de *Cada uno*»<sup>682</sup>. Casariego, que se ha ocupado del análisis del manuscrito, explica que el autor de comedias contactó directamente con Calderón «para reconstruir el tercer acto, muy deturpado en la tradición impresa»<sup>683</sup>. La versión primitiva, transmitida por *Escogidas*, no es la que ofrece Vera Tassis en 1691, sino la que han difundido los folios autógrafos. Sin embargo, Ruano encuentra importantes variantes entre el manuscrito compilado y VT, entre ellas la interpolación de hasta cincuenta y cinco versos que según él «must be considered authoritative and will form part of the final text of *Cada uno para sí*»<sup>684</sup>. Plantea entonces la

<sup>679</sup> Sobre la transmisión textual de *Amado y aborrecido* ver Coenen, 2011a; Coenen, 2011b y M. Carbajo Lago, 2018.

<sup>680</sup> Coenen, 2011a y Coenen, 2011b.

<sup>681</sup> M. Carbajo Lago, 2018 concluye que la extensión del pasaje, la acumulación de versos de carácter amplificador y la aparición de imágenes que remiten al *usus scribendi* del propio autor, entre otros argumentos, indican que el añadido pudo ser de la pluma de Calderón.

<sup>682</sup> Ruano de la Haza, 1976, p. 128.

<sup>683</sup> Casariego Castiñeira, 2015b, p. 55.

<sup>684</sup> Ruano de la Haza, 1982, p. 73. El editor toma como texto base para la primera y la segunda jornadas el ofrecido por la colección de *Escogidas* y aunque utilice el manuscrito como texto base principal para la tercera, también sigue la edición veratassiana en los casos en los que Vera incorpora versos adicionales.



existencia de un texto intermedio (Z) del que Vera se habría valido para conformar su edición: «What Vera must have had in front of him was a copy of the partly autograph manuscript into which Escamilla's modifications had been incorporated»<sup>685</sup>. En cualquier caso, es indiscutible que el mayor amigo de Calderón se afanó en conseguir el mejor testimonio de *Cada uno para sí*. Es evidente que el texto de E que tenía a mano no le convencía al menos para la tercera jornada, así que posiblemente esperó hasta hacerse con un manuscrito que presentase la segunda versión, más completa y autorizada, del tercer acto.

El texto de *Las tres justicias en una* publicado en la *parte 15* también muestra un texto con importantes corrupciones. Su editor moderno, Benabu, encuentra dos omisiones relevantes: la primera supone la ausencia de un verso en un pasaje en romance que se detecta fácilmente a través del análisis de la versificación (v. 1795); la segunda implica una laguna de ocho versos en una décima (vv. 2413-2420)<sup>686</sup>. El propio Benabu subraya la falta de celo de los componedores del tomo de *Escogidas*:

Although errors in A's text [*Escogidas 15*] of *Las tres justicias* are few, there are enough to suggest that the compositor did not edit the text so as to produce an accurate text which would do justice to Calderon's version of the play. The texts of the *Parte quince*, leave no doubt about the editorial incompetence of the compositors of the *Parte quince*, as well as about the corrupt state of the manuscripts from which the texts were set<sup>687</sup>.

A pesar de la evidencia de los errores que contiene el testimonio, Vera Tassis parece haberlo utilizado como texto base, según las pruebas aportadas por Edwards primero y por Benabu en su edición crítica<sup>688</sup>. El método de trabajo del mayor amigo de Calderón consistió en la enmienda de aquellos errores más evidentes de E, que seguramente corrigió *ope ingenii*, según se deduce de la enmienda que realiza sobre una décima incompleta que transmitía E. Aunque Vera encuentra el error, solamente añade dos versos más para darle sentido al pasaje y crear, en su defecto, una redondilla<sup>689</sup>. De todas formas, es posible que Tassis también hubiese consultado al menos una de las sueltas conservadas que presentan el texto de la comedia, una de ellas incluida en un volumen Pseudo Vera Tassis, pues comparten lecturas que no se hallan en los restantes testimonios (vv. 2384 y 2424)<sup>690</sup>. Por consiguiente, su *modus operandi* sigue consistiendo en el manejo de varios testimonios.

Las últimas dos comedias recogidas en un volumen de *Escogidas* que Vera todavía no había publicado en sus *partes* de comedias calderonianas son *Las armas de la hermosura* y *La señora y la criada*, finalmente incorporadas al tomo noveno. Como se ha comentado a propósito de la posible relación entre el editor y Calderón, Vera afirmó haber dado a la estampa ambas comedias con el consentimiento del dramaturgo en la *parte 46* de la serie. Aunque pudo participar de algún modo en la compilación del tomo<sup>691</sup>, no existen pruebas definitivas de que hubiese sido el editor, ni mucho menos de que contase con el beneplácito de Calderón. En efecto, Rodríguez-Gallego, que ha vuelto sobre esta cuestión, destaca que la supuesta «reimpresión» de estos textos en la *Novena parte* (1691) le resta credibilidad como editor de la *Primavera numerosa*, pues se estaría enmendando la plana a sí mismo<sup>692</sup>.

<sup>685</sup> Ruano de la Haza, 1982, p. 67.

<sup>686</sup> Benabu, 1991, pp. 75-77.

<sup>687</sup> Benabu, 1991, p. 79.

<sup>688</sup> Ver Edwards, 1983 y Benabu, 1991.

<sup>689</sup> Benabu, 1991, p. 87.

<sup>690</sup> Edwards, 1983, pp. 67-68; Benabu, 1991, pp. 94-95.

<sup>691</sup> Ver al respecto Cruickshank, 1983, pp. 43-45.

<sup>692</sup> Rodríguez-Gallego, 2011, p. 62.



*Las armas de la hermosura*, además de publicarse en la parte 46 de *Escogidas* (1679) y en último volumen veratassiano, se conserva en un deteriorado manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia con signatura ESP 309 del mismo año 1679. En cuanto a VT, Rodríguez-Gallego demuestra su descendencia directa de la edición príncipe, aunque se observan ciertas enmiendas que mejoran el texto de E. Ahora bien, son destacables aquellas variantes típicas del *modus operandi* veratassiano sobre los textos que utiliza como base<sup>693</sup>. De todos modos, Rodríguez-Gallego localiza variantes de mayor envergadura, que, con mucha cautela, asocia a la posibilidad de que Vera hubiese podido consultar otro testimonio del que no disponía cuando editó la *Primavera numerosa*<sup>694</sup>. Así pues, siguiendo las investigaciones del crítico, si Vera intervino en la edición de la Parte 46 de *Escogidas*, podríamos postular que hubiera decidido reeditar *Las armas de la hermosura* ante la aparición de un nuevo manuscrito<sup>695</sup>.

Como en el caso de *Las armas*, la segunda edición de *La señora y la criada* mejora la príncipe, que presenta un número destacado de descuidos y erratas que Vera corrige. En ocasiones detecta —posiblemente *ope ingenii*— evidentes ametrías o enmienda malas lecturas en *Primavera numerosa*<sup>696</sup>. De todas formas, se vuelven a observar las acostumbradas lecturas introducidas por el propio gusto editorial de Vera recogidas en el aparato de variantes de Romero Blázquez. El dato más significativo es la presencia de ocho versos en el texto veratassiano que no están en *Primavera numerosa* (vv. 1577-1580 y 2627-2630). Las dos tiradas de versos son prescindibles tanto semántica como métricamente, ya que se trata de pasajes en romance que no corrigen ningún error. Por esta razón, podría postularse el posible manejo por parte de Vera de un testimonio alternativo que ya contenía esos versos. Romero Blázquez, sin proporcionar más pruebas que lo indiquen, llega a afirmar que la falta de esos ocho versos «hace suponer que el texto más fiel al auténtico calderoniano sea precisamente la edición de Vera Tassis de 1691»<sup>697</sup>. Quizá sea un tanto arriesgada su apreciación, pero una vez más debe tenerse en cuenta que, aunque no libre de intervencionismos, el texto veratassiano presenta lecturas sorprendentes a veces difícilmente justificables.

En definitiva, la incorporación de *Las armas* y *La señora* al último volumen que Vera sacó a la luz no parece casual. Es factible que el amigo de Calderón, preocupado por la falta de testimonios que conformasen el volumen, se viese obligado a rescatar estos dos textos, a los que, en principio, no le sería muy complicado acceder, pues se trataba de comedias ya conocidas, que sabía que tarde o temprano debía incorporar a la serie<sup>698</sup>. Este era el momento idóneo, cuando las posibilidades de hacerse con nuevos materiales eran cada vez menores. No obstante, en ambos casos se señala la posibilidad de que hubiese tenido acceso a testimonios alternativos, lo que confirmaría el constante interés de Vera en sacar a la luz los mejores textos

---

<sup>693</sup> Ver Rodríguez-Gallego, 2011, pp. 60-62.

<sup>694</sup> Rodríguez-Gallego, 2011, pp. 62-63.

<sup>695</sup> Se conserva documentación de varias representaciones palaciegas entre 1678 y 1688 de entre las que Vera podría haber extraído el texto manuscrito utilizado (*DICAT*).

<sup>696</sup> Se pueden ver ejemplos en Romero Blázquez, 2015, p. 111.

<sup>697</sup> Romero Blázquez, 2015, p. 110.

<sup>698</sup> En la primera de las listas del editor adjuntada en la *Verdadera quinta parte* (1682), las comedias del tomo 46 ocupan el último lugar de la sección «comedias verdaderas» recogidas en «los tomos de varias». Vera rompe la ordenación que había seguido hasta el momento, puesto que revisa primero los volúmenes de *Escogidas*, que interrumpe en el número 21, para continuar con los de *Diferentes*. Ahora bien, reanuda la consulta de *Escogidas* precisamente con el volumen 46, que «ocupaba un lugar especial en la mente y acaso en la biblioteca de Vera Tassis, ya que incluía tres comedias suyas propias, así como —tal vez más importante en este contexto— dos comedias de Calderón que el propio Vera había pasado por la imprenta. Ello podría explicar la colocación de estas dos comedias —*Las armas de la hermosura* y *La señora y la criada*— fuera del lugar que parece corresponderles» (Coenen, 2009a, p. 34).

y que quizás no participó en la edición de *Escogidas* de forma tan directa como intentó hacernos ver.

En la *Quinta parte* espuria (1677) también se habían impreso tres comedias calderonianas incluidas en la *Novena parte*: *Amado y aborrecido*, *Amar después de la muerte* y *Un castigo en tres venganzas*, en condiciones textuales muy similares a las que podían presentar las comedias editadas en los volúmenes de *Escogidas*. Son conocidas las palabras que el propio Calderón dedicó al volumen<sup>699</sup>. Sin embargo, no deja de llamar la atención que aun siendo un texto desautorizado por el dramaturgo y que el mismo Vera rechazó al publicar la parte que no por azar llamó *Verdadera*, fuese una de las fuentes que manejó para la edición de al menos cinco de las nueve comedias legítimas del dramaturgo impresas en el tomo<sup>700</sup>. Seguramente no tenía a su alcance testimonios mejores, lo que explica que para las tres comedias parece haber consultado textos alternativos que no se han conservado.

La compleja transmisión textual de *Amado y aborrecido*, ya editada en la *parte 8* de *Escogidas* es muy similar a la que presenta *Amar después de la muerte*. El texto impreso por Vera vuelve a ser en este caso «más convincente, más estéticamente satisfactorio, de mayor corrección métrica y gramatical, y con menor cantidad de frases incomprensibles por corrupción textual», según Coenen, editor de *Amar después*<sup>701</sup>. La explicación más plausible a la superioridad del texto veratassiano se encuentra en que tuvo a su disposición un texto hoy perdido más próximo al autógrafo. Son varias las lecturas divergentes que no podrían entenderse como meras enmiendas *ope ingenii* o variantes introducidas de forma arbitraria por el editor<sup>702</sup>. Otro de los indicios que apunta en esta dirección es la ausencia de dos tiradas de versos calderonianos que no figuran en la segunda jornada del texto de Vera (vv. 901-928 y vv. 1133-1158). Para Coenen, teniendo en cuenta las costumbres editoriales de Vera, es convincente que hubiese trabajado sobre un texto diferente del de B que no contase con esos versos.

*Un castigo en tres venganzas* no fue atribuida a Calderón cuando Vera elaboró sus primeras listas, pues la relegó a las comedias «supuestas». No obstante, unos años después, ofreció por primera vez la distribución de comedias del futuro noveno tomo en la reedición de la *Primera parte* (1685), en cuyo listado aparece bajo el título *De un castigo, tres venganzas*<sup>703</sup>. En lo que respecta a la edición de Vera Tassis, el caso de esta comedia vuelve a incidir en el mismo *modus operandi* observado hasta el momento. De nuevo, el editor no acude únicamente a un texto base impreso de fácil acceso, sino que se sirve de más de un testimonio de distinta naturaleza. En su reciente edición crítica, Greer y Sáez Raposo han considerado que Tassis, de hecho, habría consultado hasta cuatro textos distintos<sup>704</sup>. Hallan lecturas coincidentes entre el testimonio

<sup>699</sup> «ha salido ahora con un libro intitulado *Quinta parte de comedias de Calderón*, con tantas falsedades como haberse impreso en Madrid y tener puesta su impresión en Barcelona, no tener licencia ni remisión ni del vicario, ni del consejo, ni aprobación de persona conocida. Y, finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro más, ni aun ninguna pudiera decir, según están, no cabales, adulteradas y defectuosas» (Calderón, *Autos sacramentales*, p. 3).

<sup>700</sup> La comedia *El rey don Pedro en Madrid y infanzón de Illescas* se ha atribuido erróneamente a Calderón, según ha podido demostrar Kirby, 2003. Por su parte, la autoría de la comedia *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* continúa siendo cuestionada. Ver al respecto Germán Vega García-Luengos, 2005. Las cinco comedias para las que Vera, según ha demostrado la crítica, tomó la *Quinta parte* de «Barcelona» como texto base son *Fieras afemina amor*, *La estatua de Prometeo*, *No hay burlas con el amor*, *Amado y aborrecido* y *Darlo todo y no dar nada*.

<sup>701</sup> Coenen, 2006, p. 249.

<sup>702</sup> Pueden verse los ejemplos que aduce Coenen, 2006, pp. 252-255 y Coenen, 2008b, pp. 51-52.

<sup>703</sup> Sobre la problemática que afecta al título de la pieza y acerca de las explicaciones que dio el propio editor con respecto a este cambio de parecer ver L. y M. Carbajo Lago, en prensa.

<sup>704</sup> Greer y Sáez Raposo, 2018.

veratassiano y los dos textos de la *Quinta parte* (B y M)<sup>705</sup>, aunque tampoco descartan que se hubiera servido de la edición príncipe, *Parte 28* de la colección de *Diferentes* (1634). Por añadidura, habría manejado un manuscrito del siglo XVII conservado en la British Library (MS Add. 33472) firmado, que no copiado, por Diego Martínez de Mora. En varios lugares VT lee igual que este y parece difícil que hubieran llegado de forma independiente a la misma solución.

Este breve repaso por la transmisión textual de las ocho comedias que ya circulaban impresas con anterioridad a la conformación de la *Novena parte* veratassiana permite extraer conclusiones relevantes. En primer lugar, las ediciones críticas modernas y los estudios textuales de diferentes investigadores atestiguan el manejo por parte del «mayor amigo» de Calderón de testimonios alternativos, en la mayor parte de casos junto a la edición correspondiente de *Escogidas* (E) o *Diferentes* (D), la *Quinta parte* falsa (B) o incluso algún manuscrito o suelta conservada:

- Amado*: sigue B y un texto alternativo.
- Nadie fie*: sigue un texto alternativo con posible contaminación con E.
- Cada uno*: sigue E para las dos primeras jornadas y un texto alternativo para la tercera.
- Las tres justicias*: sigue E y una suelta Pseudo Vera Tassis.
- Armas*: sigue E y quizás un texto alternativo.
- Señora*: sigue E y quizás un texto alternativo.
- Amar después*: sigue un texto alternativo
- Un castigo*: sigue D, B y un manuscrito.

Ante este panorama, es comprensible la demora en la publicación de este último tomo. La corrupción de los volúmenes que el editor tenía en su haber no le permitía sacar a la luz una edición con garantías de calidad, así que no tuvo otra opción que detenerse en la búsqueda de textos más completos y, tal vez, en algunos casos, autorizados. Todavía son muchas las incógnitas en torno a la procedencia de esos hipotéticos testimonios que Tassis consultó.

La documentación conservada no siempre permite probar si para las comedias con el rótulo «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio» o similar, extrajo los textos de dichas representaciones, ni conocemos su grado de autoridad. Por ello, será el editor crítico el que valore cada caso en particular, dando preeminencia a la edición veratassiana cuando se detecten pasajes genuinamente calderonianos, sin descartar las lecturas surgidas de su gusto particular. La posición de los editores y de los estudiosos en lo que respecta a las comedias del noveno volumen parece diversa. La tendencia general es la de editar la edición príncipe, normalmente la acopiada en *Escogidas*. Es lo que ocurre con *Nadie fie*, *Cada uno* (primera y segunda jornadas), *Las tres justicias*, *Armas* y *Un castigo*. Por el contrario, para *Amado*, *Señora* y *Amar después*, los investigadores y editores aconsejan seguir o toman como texto base VT. Bien es cierto que aquellos que deciden editar *Escogidas* suelen valerse del testimonio veratassiano para subsanar algunas enmiendas imprescindibles o porque consideran

---

<sup>705</sup> Solamente son dos casos en los que se observa una lectura coincidente entre VT y M frente a B: «Clotaldo se suspende y se suspende» (B) frente a «Clotaldo se entristece, y se suspende» (VT y M) en el v. 80 y «y poniendole en sagrado» (B) frente a «y poniendola en sagrado» (VT y M) en el v. 1504. No parecen evidencias suficientes como para demostrar que M pudo servirle de texto base a Vera Tassis. Creo que es posible que, de forma independiente, con el fin de evitar la repetición del verbo *suspender*, hubiesen preferido *entristecer*. Ver Greer y Sáez Raposo, 2018, p. 46.

que determinados versos presentes en VT son autorizados<sup>706</sup>. En suma, se observan ciertas reticencias a editar los textos de Vera, aunque se reconozca su legitimidad. De este modo, se evita la introducción de variantes fruto de su intervención editorial, que no siempre son fáciles de determinar.

#### 2.1.1.3.2. *Las comedias manuscritas inéditas hasta la publicación de Vera Tassis*

A las ocho comedias que circulaban impresas cuando Vera editó el noveno tomo deben sumarse otras cuatro, inéditas hasta que el «mayor amigo» de Calderón las dio a la estampa, para completar la última *parte* adocenada de las comedias del dramaturgo. Conviene tener presente que Tassis no se olvidó de sacar a la luz ninguna de las piezas que en sus listas de comedias «verdaderas» ya figuraban impresas «en tomos de varias», ya que las siete que enumeró en la lista de los preliminares de la *Octava parte* (1684) que todavía no había publicado fueron incluidas en la *Novena*. Incorporó en el volumen *Un castigo en tres venganzas*, que en un primer momento había relegado al listado de «supuestas», ya impresa en la *Parte 28 de Diferentes*.

La elección de estos y no de otros que todavía le quedaban por publicar, nos permite detectar la preferencia de Vera por aquellos textos que ya circulaban impresos en ediciones conocidas y que podría consultar más fácilmente, antes de seleccionar otros que solo se conservaban en manuscritos, de difícil acceso. Esta tendencia editorial se observa en todos los tomos publicados por el amigo de Calderón, desde el quinto volumen «verdadero». Sin tener en cuenta la reedición de las cuatro primeras *partes* ya impresas en vida del dramaturgo, Vera llevó a la prensa sesenta comedias, de las que solo diez fue su primer editor.

Esta es la nómina de títulos de acuerdo con su adscripción a la *parte* correspondiente y según su orden de aparición en la tabla de comedias de cada tomo:

---

<sup>706</sup> Casariego Castiñeira, 2018, pp. 128-129 respecto a *Nadie fie*, aun cuando considera que los versos que restaura Vera «son estrictamente necesarios en el texto» e identifica «lecturas de comprobado origen calderoniano» en la edición de 1691, toma como texto base para su edición moderna la de *Escogidas* «para evitar la incorporación de las lecturas fruto de la intervención editorial de Vera Tassis». Ruano de la Haza, 1982 por su parte, utiliza el manuscrito parcialmente autógrafo para reconstruir una de las versiones de la tercera jornada de *Cada uno para sí*, aunque también se sirve del texto veratassiano en los casos en los que incorpora versos adicionales que son autorizados, según el investigador. Greer y Sáez Raposo, 2018, p. 74 reconocen llevar a cabo una edición ecléctica de *Un castigo en tres venganzas*: «Hemos empleado como texto base para llevar a cabo la edición crítica de la obra, por considerarlo el más cercano al autógrafo original calderoniano, el *princeps* [j] Como es un texto plagado de errores, sin más preeminencia sobre los otros que su fecha de publicación, hemos tomado la decisión arriesgada de optar por llevar a cabo una edición ecléctica».



|                  |  |
|------------------|--|
| V5ª PARTE (1682) | <i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i> (1)<br><i>Los dos amantes del cielo</i> (2)<br><i>La sibila del Oriente</i> (8)<br><i>Basta callar</i> (12)      |
| 6ª PARTE (1683)  | <i>Primero soy yo</i> (4)  |
| 7ª PARTE (1683)  | <i>El Segundo Scipión</i> (3) <sup>707</sup>   |
| 8ª PARTE (1684)  | -  |
| 9ª PARTE (1691)  | <i>Duelos de amor y lealtad</i> (8)<br><i>Céfalo y Pocris</i> (9)<br><i>El castillo de Lindabridis</i> (10)<br><i>Bien vengas, mal</i> (11) <sup>708</sup> |

Si examinamos el modo en que están distribuidas, observamos un número reducido, pero aceptable, de cuatro comedias hasta entonces manuscritas en la *Verdadera quinta parte* editada por Vera. No parece este el procedimiento que siguió para la configuración de los volúmenes sucesivos, pues habrá que aguardar hasta el tomo noveno para encontrarnos con la misma cantidad de comedias no publicadas antes. Los motivos que justifican la excepcionalidad de ambas *partes* —primera y última— no parecen arbitrarios en ninguno de los dos casos.

En lo que respecta a la publicación de la *Verdadera quinta parte* (1682), es importante tener en cuenta en qué circunstancias sale a la luz. Como es sabido, Calderón había desautorizado la *Quinta parte* de «Barcelona» en 1677 y solo cuatro años después, con el poeta ya fallecido, Vera se propone completar la tarea inacabada de imprimir todas las comedias del dramaturgo. Es lógico que en su primer proyecto editorial quiera mostrarse como albacea legítimo de las piezas dramáticas de Calderón. Recordemos que el propio título, algunas de sus afirmaciones en el prólogo o el hecho de incorporar las listas de las comedias «verdaderas» y «supuestas», inciden en su interés por exhibir su autoridad editorial. Asimismo, no es extraño que precisamente en la que era su «carta de presentación» ante el lector interesado en la obra calderoniana ofrezca material inédito. Es especialmente relevante que *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* abra el volumen. Se trata de la última fiesta palaciega de Calderón, estrenada los días 3, 4 y 5 de marzo de 1680 por las bodas de Carlos II con María Luisa de Orleáns, solo dos años antes de que el tomo viese la luz. La inclusión de esta comedia da cuenta no solo del reclamo publicitario que podía suponer la presentación de una pieza inédita de actualidad, sino del acceso a materiales de primera mano por parte del editor. Para Vega García-Luengos, que el tomo arranque con esta comedia, es, precisamente, lo que le confiere «la mayor autoridad como albacea literario del poeta recientemente fallecido»<sup>709</sup>.

En cuanto a las restantes tres comedias, son menos evidentes las razones que pudieron llevar a Vera a incluirlas en el volumen. Aunque sean muy pocos los datos con los que contamos

<sup>707</sup> Antes de la publicación de la *Séptima parte* (1683), en la que se incluye *El Segundo Scipión*, se había impreso en 1681 una suelta lujosa en Nápoles que Vera no pudo conocer, de acuerdo con Coenen, 2009a, p. 38: «El cotejo demuestra, además, que la suelta no es el texto que usó para su edición (incluida en la *Séptima parte*), sino que esta deriva de la transmisión manuscrita».

<sup>708</sup> *Bien vengas, mal, si vienes solo* nunca llegó a aparecer en ninguna de las listas veratassianas, por lo que el editor no explicita en qué formato conoció el texto de la comedia. En el *Índice* de Fajardo figura una edición suelta de la pieza bajo el título *Bien vengas, mal* atribuida a un «ingenio», que según Coenen, 2009a, pp. 54-55, podría haber manejado. En ese caso, habría que relegarla de esta lista de comedias inéditas.

<sup>709</sup> Germán Vega García-Luengos, 2007, p. 83.



parecen estrenarse bastantes años antes de su publicación en la *Verdadera quinta parte*<sup>710</sup>. Tal vez, el editor se hizo con testimonios de representaciones cercanas a la fecha de composición del volumen, de ahí que se decidiese a incorporarlas, sin olvidar que ninguna de ellas se había impreso con anterioridad y eso daría publicidad a su edición. No se registran datos de representaciones de *Los dos amantes del cielo*, aunque el manuscrito que se conserva de la comedia en la BNE, con signatura MSS/16650, se correspondería con una representación posiblemente de los años 1672-1673<sup>711</sup>. No contamos con información sobre la trayectoria escénica de *La sibila del Oriente* durante los años previos a la configuración de la *Verdadera quinta parte*, pero sí se documentan al menos dos puestas en escena de *Basta callar* en 1673 y en 1675 en el Alcázar de Madrid que podrían vincularse con los testimonios de los que Tassis se pudo valer para la edición de la comedia<sup>712</sup>.

En la *Sexta y Séptima partes* solo recoge una pieza manuscrita hasta el momento, mientras que en la *Octava* no deja hueco a ninguna. Debemos pensar en la velocidad con la que reunió, editó e imprimió los volúmenes, llegando incluso a sacar a luz el sexto y el séptimo en el mismo año. Por esta razón, es comprensible que apenas se detuviese en recopilar testimonios manuscritos, de acceso aparentemente más limitado. Así, es probable que si decidió seleccionar *Primero soy yo* cuando conformó el sexto tomo fue porque tenía en su haber un manuscrito de la pieza, tal vez no muy lejano a la fecha de edición de la *Sexta parte*<sup>713</sup>. Esta tesis se ve confirmada al menos para el caso de *El segundo Scipión*, estrenada el 6 de noviembre de 1677 por el cumpleaños de Carlos II en el Coliseo del Buen Retiro. Nuevamente, pudo llegar a sus manos un manuscrito de la comedia que decidió utilizar para incluirla como única pieza inédita de la *Séptima parte*. No es casual que el marbete que acompaña al título de la obra sea «Fiesta que se representó a los años del rey nuestro señor don Carlos Segundo». Es evidente que conocía la puesta en escena a la que alude, de la que quizás extrajo el material que editó.

El principal motivo que lo llevó a incorporar cuatro títulos de comedias inéditas en la *Novena parte* y romper así su *modus operandi* en los tomos previos parece apuntar a que no tenía material alternativo. Sus opciones de editar comedias ya publicadas con anterioridad en tomos de *Varias* se le habían acabado. De hecho, es particularmente significativo que todas las piezas que prometió y que nunca llegó a publicar en la *Décima parte* figuraran en sus listas de comedias «manuscritas», de manera que si su proyecto hubiese salido adelante habría resultado en un volumen muy particular, conformado íntegramente por hasta catorce piezas inéditas<sup>714</sup>.

---

<sup>710</sup> De *Basta callar* se ha postulado la existencia de dos versiones: la primera, alrededor de 1638-1639 y una segunda revisión calderoniana en la década de los 50. Ver Treviño, 1936; Altamiranda, 1995 y Greer, 2000. Ante la falta de conclusiones definitivas, Cruickshank considera que *Los dos amantes del cielo* se habría compuesto entre 1637-1638, aunque en realidad «podría pertenecer a casi cualquier período de la carrera de don Pedro» (Cruickshank, 2011, p. 333). En el *DICAT* se documenta la primera representación de la comedia en 1645. Hilborn, 1938, pp. 29-30 data *La sibila del Oriente* hacia 1634-1636.

<sup>711</sup> Ver De los Reyes Peña y Palacios, 2015 y Ruano de la Haza, 2010, pp. XVII-XVIII.

<sup>712</sup> El 25 de enero de 1673 la compañía de Manuel Vallejo hizo una representación particular en el Alcázar de Madrid de *Basta callar*, y el 20 de septiembre se representó en las mismas condiciones por la compañía de Alonso Caballero (*DICAT*).

<sup>713</sup> Aunque fue estrenada en torno a 1640-1642 según Hilborn, 1938, p. 73 o en 1638 en opinión de Cotarelo, 1924, p. 198, debieron de existir varias representaciones a fines del siglo XVII. Así se deduce de la letra de los amanuenses que copiaron los dos manuscritos incompletos que se han conservado de la pieza (BNE MSS/17448 y BITB, Vitr. A. Est. 5. Lib. 15). Ver Viña, 2010a, pp. XXV-XXVI. Algunos datos relevantes sobre el estado textual de estos manuscritos pueden verse en [www.manos.net](http://www.manos.net).

<sup>714</sup> La mayor parte de las comedias consideradas por Vera «manuscritas» que pretendía dar a conocer en su *Décima parte* se han perdido, aunque Coenen documenta la existencia de sueltas posteriores a la elaboración de las listas de Vera de *Nuestra Señora de los Remedios*, *San Francisco de Borja*, *El sacrificio de Efigenia* y las dos partes de

Esta es, con probabilidad, la razón por el que la *parte* nunca llegó a ver la luz y demuestra las dificultades del editor para dar con textos en buen estado para su publicación. Debemos pensar, por consiguiente, que, si eligió *Duelos de amor y lealtad*, *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis* y *Bien vengas, mal, si vienes solo* de entre la casi veintena de piezas de las que tenía constancia de su circulación manuscrita es porque logró hacerse con estos textos con mayor facilidad. Es plausible que, en 1685, cuando en la *Primera parte* estableció la nómina definitiva de títulos que conformarían el noveno tomo, incluso en el orden exacto —nada arbitrario, por cierto— ya tuviese en su haber los testimonios, o al menos noticia de ellos.

La siguiente pregunta que debemos plantearnos es cómo pudo acceder a los manuscritos de estas comedias. Tal vez se representaron en fechas próximas a la impresión de la *Primera parte* (1685) y Vera había logrado hacerse con ellos. Pero ¿qué relaciones mantenía con los círculos teatrales y palaciegos de la época?

El perfil biográfico de Juan de Vera Tassis es prácticamente desconocido, pero los escasos datos que Cruickshank ha aportado<sup>715</sup>, así como la información que es posible rastrear a partir de los recursos y la documentación que disponemos, permiten aproximarnos la figura del temprano editor. No sabemos con certeza ni la fecha de su nacimiento ni la de su muerte, aunque al menos en 1706 todavía vivía<sup>716</sup>. Como dramaturgo produjo varias piezas; entre ellas, hemos podido localizar una representación particular en el cuarto de la reina en el Alcázar de Madrid de *El triunfo de Judith* en 1688<sup>717</sup>. Pero no es esta su única vinculación con el mundo palaciego; en la portada de la *Novena parte* firma como «Fiscal de las comedias destos reinos, por Su Majestad» y en 1692, en *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena* como «cronista de Su Majestad en estos reinos y su fiscal de las comedias». Ya en 1689 se puede confirmar su participación en la licencia de representación de algunas obras<sup>718</sup>. Sería sencillo, por tanto, deducir el fácil acceso a textos dramáticos, ya que su oficio le permitía un contacto directo con los manuscritos que llegaban a él, así como con las compañías teatrales.

Otro dato que no debe pasarse por alto es que Francisco Sanz, impresor de los grandes proyectos editoriales de Vera —las nueve partes de comedias de Calderón y los dos volúmenes de la *Cythara de Apolo*— incluso de muchas de sus propias obras, figuraba como «impresor del reino y portero de cámara de su majestad» en la portada de las *partes* calderonianas. De

---

*Nuestra Señora de la Almudena*. Ver Coenen, 2009a, pp. 38-39. También se conservan varios manuscritos de *El acaso y el error*. Ver Romero Blázquez, 2015. De acuerdo con Coenen, 2009a, p. 39 «si aceptamos la atribución de *Nuestra señora de los Remedios* a Calderón por Fajardo, cabe concluir que, de las comedias incluidas en este apartado, *La Virgen de Madrid* es la única de la que no tenemos más prueba que la palabra de Vera Tassis para suponer que existió y que fue escrita por Calderón», pues las demás aparecían también en las listas de Veragua. Sobre las particularidades del tomo décimo, Vega García-Luengos, 2008a, p. 263 destaca su rareza, «y no tanto por su dimensión (las hay de seis, de ocho, de diez, pero no conozco ninguna de catorce comedias), como por contenido, fundamentalmente por la extraordinaria acumulación de comedias religiosas: hasta ocho, que además irían juntas en las primeras posiciones. Compruébese cómo en las partes contantes y sonantes de Calderón este tipo de piezas se diluían en cantidades de una o dos por tomo a lo sumo».

<sup>715</sup> Cruickshank, 1983 y Cruickshank, 2014.

<sup>716</sup> Cruickshank, 1983, p. 51.

<sup>717</sup> Información extraída de *DICAT*.

<sup>718</sup> En el folio 2r del manuscrito de *El galán fantasma* (BNE MS/15672) se puede leer: «Vean esta comedia de *El galán fantasma* el censor y fiscal, y después se lleve a don Juan de Vera y Tassis y informen en orden a su contexto y con lo que dijeren se traiga. Madrid, 4 de septiembre de 1689». Para conocer la polémica entre Vera y Lanini en torno a esta censura ver Iglesias Iglesias, 2011. Se da la misma orden en las hojas preliminares de otros dos manuscritos, también fechados en 1689: *El primer templo de Cristo*, de Alejandro Arboreda (BNE MSS/17346) y el entremés *Primero usted o el sargento Ganchillos* (BNE MSS/14515/10). En este último Vera escribe el 14 de diciembre de 1689: «este entremés de *Primero usted* está con toda decencia escripto y merece licencia» (fol. 1r), a lo que añade en el fol. 5v: «visto y ap<sup>do</sup> D. Juan de Vera».

todo ello se puede desprender que el conocido editor se movía en una extensa red de personalidades influyentes, lo que lo sitúa en un estatus elevado, que le facilitaría el acceso a testimonios utilizados en representaciones palaciegas.

Al observar los títulos de las cuatro comedias inéditas de la *Novena parte* llama la atención la coincidencia en el marbete «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio» o similar, lo que puede orientarnos acerca de los antecedentes textuales de Vera. Aunque esta hipótesis parece la más razonable para el caso de estas cuatro piezas, carecemos de documentación sobre su trayectoria escénica que pueda corroborarla en la mayoría de los casos. No se conservan datos de representaciones durante el siglo XVII de *Céfalo y Pocris* o de *El castillo de Lindabridis*, mientras que la última registrada de *Bien vengas, mal, si vienes solo* en el DICAT es del año 1641. Sin embargo, *Duelos de amor y lealtad*, como se ha visto, parece haber sido una comedia de éxito considerable en la época. Aparece en una lista de comedias que se realizaron particularmente ante sus majestades en palacio por la compañía de Manuel Vallejo el 25 de diciembre de 1680. También hay datos de varias representaciones en 1685, 1686 e incluso en 1691, de modo que Vera podría haber manejado un testimonio utilizado para alguna de estas representaciones palaciegas<sup>719</sup>. De todos modos, más adelante se profundizará en esta cuestión, pues no se descarta que la procedencia del texto que Vera utilizó para elaborar su edición fuera otra.

Del total de las diez comedias que circulaban manuscritas editadas por Vera, siete reciben el rótulo de «Fiesta». De las tres no incluidas en la *Novena parte*, *Hado y divisa*, *El segundo Scipión* y *Basta callar*, hay documentación relativa a distintas representaciones en la época señalada. No obstante, la presencia de la coletilla no siempre garantiza que el texto que Tassis presenta derive de una representación de estas características, puesto que se ha demostrado que en algunos casos siguió las ediciones impresas previas<sup>720</sup>.

Además, en lo que respecta a la *Novena parte*, la cuestión del marbete no afecta únicamente a las cuatro comedias ya mencionadas; *Las armas de la hermosura*, *Amado y aborrecido* y *Cada uno para sí* también cuentan con él. De ellas se han localizado igualmente varias representaciones que encajarían con el arco de fechas en el que Vera estaría reuniendo los textos para su *Novena parte*<sup>721</sup>. Entonces, de las doce comedias que contiene el volumen son siete las marcadas con la indicación. Vega García Luengos, quien ha estudiado las fiestas calderonianas en su conjunto, resalta la ordenación no arbitraria de las comedias con esta condición en cada una de las *partes* de Calderón<sup>722</sup>. Si nos fijamos en la colocación de las piezas en el noveno tomo, las fiestas se sitúan en los puestos 1º (*Las armas*), 2º (*Amado*), 8º (*Duelos*), 9º (*Céfalo y Pocris*), 10º (*El castillo de Lindabridis*), 11º (*Bien vengas, mal*) y 12º (*Cada uno para sí*), es decir, abren y cierran el volumen de forma evidente. Tampoco parece casual la distribución entre comedias impresas e inéditas: las cinco primeras se habían publicado en diferentes tomos de *Escogidas*, la sexta y séptima en la *Quinta parte* desautorizada, las posiciones octava a undécima las ocupan las hasta la fecha manuscritas y la última, *Cada uno para sí*, ya había aparecido en *Escogidas*, aunque quizás Vera se había hecho con un testimonio superior. Ante

---

<sup>719</sup> Ver el apartado correspondiente a la fortuna escénica de la pieza.

<sup>720</sup> Ver Rodríguez Gallego, 2013, p. 481.

<sup>721</sup> La primera representación documentada de *Las armas de la hermosura* data del 6 de noviembre de 1678 en el Alcázar de Madrid. Se registran otras representaciones palaciegas en 1680, 1684 y en 1688; de *Amado y aborrecido* se documenta una representación en el Salón Dorado del Alcázar en 1676 y otra en 1686; de *Cada uno para sí* se registra una representación en el Salón Dorado del Alcázar el 19 de abril de 1688. Datos extraídos de DICAT.

<sup>722</sup> Vega García-Luengos, 2007.

este panorama, «la ordenación de las fiestas hace pensar [j] que existe un interés en destacar esta condición como aval para la mejor acogida del libro»<sup>723</sup>.

El móvil propagandístico puede hacernos dudar de las palabras del editor acerca de sus antecedentes textuales. Por consiguiente, habrá que tener cierta prudencia a la hora de aceptar esta hipótesis, también para las comedias inéditas, ya que pudo hacerse eco de las reposiciones en palacio a las que alude, lo que no quiere decir que utilizase como texto base los manuscritos empleados para esas representaciones. Así, por ejemplo, de *El segundo Scipión* se han conservado al menos dos manuscritos, uno fechado en 1676 (PBA Nr. 8311) y otro de 1678 (BNE MSS/17111) de acuerdo con el portal *Manos*. Aunque un cotejo exhaustivo entre los testimonios ayudaría a confirmarlo, Coenen apunta a que al menos a partir de las acotaciones parece que Vera Tassis sigue el manuscrito de 1678<sup>724</sup>. Margaret Greer analiza el manuscrito en *Manos* y observa que «las enmiendas en fols. 74r y 74v pueden ser de Sáenz de Tejera. Era el apuntador en la compañía de Antonio de Escamilla en 1678, lo cual nos puede indicar qué compañía representó este manuscrito en aquel año». En ese caso, a falta del cotejo entre los testimonios, Vera habría consultado un manuscrito de compañía utilizado para una reposición de la comedia, de manera que el marbete «Fiesta que se representó a los años del rey nuestro señor don Carlos Segundo» sería un reclamo publicitario que nos indica que conocía la representación, pero quizá no accedió a un manuscrito derivado de la misma.

Creemos o no las palabras del controvertido editor, es realmente complejo inferir la autoridad de los manuscritos que el editor pudo utilizar y de dónde pudo extraerlos. ¿Eran textos «en limpio» guardados en la caja fuerte de las compañías? ¿Tal vez eran copias que se sacaban para una representación manejados por los actores, llenos de tachaduras y atajos que él corregía? ¿O eran manuscritos manejados por algún apuntador? Es difícil aventurarse a dar una respuesta, especialmente cuando no existen testimonios previos a sus ediciones, y probablemente sean varias las posibilidades.

Seis de las diez comedias inéditas se conservan en manuscritos del siglo XVII anteriores al noveno tomo: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *Los dos amantes del cielo*, *Basta callar*, *Primero soy yo*, *El segundo Scipión* y *Bien vengas, mal*<sup>725</sup>. Asimismo, Ruano de la Haza afirma que, pese a su fecha, la suelta Núm. 259 de *La sibila del Oriente* recogida en la Parte XXII de *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias, escogidas de los mejores Ingenios de España* (1704) «es muy probable [j] que sea anterior al texto de la *Verdadera quinta parte*»<sup>726</sup>, por lo que decide tomarla como texto base para su edición de la comedia.

Si aceptamos las consideraciones de Ruano, es posible realizar un cotejo entre los testimonios anteriores a Vera y sus ediciones hasta en siete comedias, que en algunas ocasiones nos aportan ciertas pistas sobre la procedencia del manuscrito que Vera pudo consultar y su grado de fiabilidad.

---

<sup>723</sup> Vega García-Luengos, 2007, p. 89. De hecho, el propio investigador había advertido con anterioridad que la preocupación por la ordenación ya había sido ensayada por Calderón en su *Segunda parte*, que se abre y se cierra con una fiesta: *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios* (Vega García-Luengos, 2002a, p. 39).

<sup>724</sup> Coenen, 2011a, p. 79.

<sup>725</sup> Sobre los tres manuscritos de *Hado y divisa* ver Tobar, 2015. De *Los dos amantes del cielo* se ha conservado un manuscrito (BNE MSS/15650), que analiza Ruano de la Haza, 2010, pp. XVII-XVIII. La BNE custodia un manuscrito parcialmente autógrafo de *Basta callar* (Ms. Res. 91). Ver al respecto Treviño, 1936; Altamiranda, 2005 y Greer, 2010. Viña, 2010a, pp. XXXV-XXXVI ha estudiado los dos manuscritos incompletos de *Primero soy yo*: BNE MSS/17448 y BITB, Vitr. A. Est. 5. Lib. 15. De *El segundo Scipión* se conservan al menos dos manuscritos, como se ha visto, que han sido analizados en el portal [www.manos.net](http://www.manos.net). Por último, sobre el manuscrito BNE MSS/15633 de *Bien vengas, mal, si vienes solo* ver Rodríguez-Gallego, 2015a.

<sup>726</sup> Ruano de la Haza, 2010, p. XXVII.



M<sup>a</sup> Luisa Tobar, quien se ha ocupado de examinar los manuscritos conservados de *Hado y divisa*, dos custodiados en la BNE —Ms. 9373 (M1) y Ms. 16743 (M2)—, además de un tercero, localizado en la Biblioteca Arsenal París —Ms. 8314 (P)— concluye que M2 «correspondería, con algunas variantes, con el texto de Vera Tassis»<sup>727</sup>. Frente a M1 y M3, que contienen el texto completo de la comedia, además de todas las piezas breves que se representaron, así como una descripción física detallada del evento, M2 solo presenta el texto de la pieza teatral. Paz y Meliá identifica la letra del amanuense con Matos Fragoso<sup>728</sup>, mientras que, siguiendo a Sánchez Mariana, Tobar considera que se trata de un manuscrito copiado por un «autor desconocido, un experto copista o apuntador de una compañía al que [Sánchez Mariana] llama pseudo Matos Fragoso»<sup>729</sup>. Por lo tanto, es probable que el pseudo Matos se correspondiese con alguno de los apuntadores que copiaron la comedia con letra todavía no identificada<sup>730</sup>. Después del cotejo entre los cuatro testimonios Tobar concluye lo siguiente:

para una edición de *Hado y divisa*, creo que habría que tomar como base M1 del que deriva P. Sin embargo, para tratar de reconstruir el arquetipo se requiere, además de una atenta colación de las variantes de estos dos manuscritos interdependientes y que ciertamente podemos colocar en el momento del estreno, su cotejo con M2 y con la edición de Vera Tassis<sup>731</sup>.

Ruano de la Haza, en su edición para la Biblioteca Castro, toma como texto base el mismo manuscrito (M1), pero de forma excepcional, decide reproducir las acotaciones del texto de la *Verdadera quinta parte veratassiana*, pues de acuerdo con el estudioso, las descripciones del manuscrito que sigue «no son de Calderón ni pueden ser consideradas típicas acotaciones teatrales de la época». Por este motivo, se decanta por las del texto recogido por Vera: «aunque no sean originales, al menos siguen las normas usuales para las direcciones escénicas de la época»<sup>732</sup>.

De *Basta callar* se ha conservado un manuscrito parcialmente autógrafo en la BNE con signatura Ms. Res. 91 con pasajes no presentes en la edición veratassiana. Este manuscrito reproduciría una revisión de una primera versión escrita en los años 30 más corta, mientras que VT ofrecería la versión primitiva, según Altamiranda<sup>733</sup>. Sin embargo, su última editora, Margaret Greer, ha notado que algunos de los pasajes atajados en Ms. no aparecen en VT, de modo que no es que Vera reproduzca una versión anterior, sino que más bien utilizó como texto base algún testimonio que deriva del manuscrito en el que se suprimieron los versos atajados<sup>734</sup>. Esto implicaría que el amigo de Calderón se hizo con un texto posterior a la segunda versión de la década de los cincuenta de una representación probablemente cercana a la compilación del tomo quinto (1682). Rodríguez-Gallego apunta a que la valoración del texto de Vera variaría de un estudioso a otro:

en el primer caso reproduciría la primera versión de la comedia, por lo que su validez sería de gran importancia, pero en el segundo estaría basado en algún manuscrito que a su vez habría eliminado

---

<sup>727</sup> Tobar, 2015, p. 189.

<sup>728</sup> Paz y Meliá, 1899, p. 224.

<sup>729</sup> Tobar, 2015, p. 184. Ver Sánchez Mariana, 1984.

<sup>730</sup> Sobre los distintos copistas que aparecen en la relación de gastos de la comedia, ver Shergold y Varey, 1982, pp. 111 y 112.

<sup>731</sup> Tobar, 2015, p. 191.

<sup>732</sup> Ruano de la Haza, 2010, p. XVI.

<sup>733</sup> Altamiranda, 1995, pp. 54-80.

<sup>734</sup> Greer, 2010, pp. 11-17.



todos los pasajes de la comedia atajados en el parcialmente autógrafo, por lo que representaría una versión de la comedia mutilada y no autorial.

Ruano de la Haza, en la «introducción» a la *Verdadera quinta parte* editada para la Biblioteca Castro, se hace eco de una copia manuscrita de *Los dos amantes del cielo* conservada en la BNE, con signatura MSS/16650 que toma como texto base para su edición. Copiado por distintas manos, al final del primer cuadernillo se incluye la firma de Francisco Ponce<sup>735</sup>. Este actor figuró entre los intérpretes de la compañía de Antonio Escamilla durante los años 1672-1673, período en el que el autor colaboraba con Calderón<sup>736</sup>. Ruano cree entonces que podría tratarse de una representación en la que quizá colaborara el dramaturgo, lo que situaría al testimonio en una fecha anterior al texto de Vera Tassis. Por esta razón, decide tomarlo como texto base, «pero incorporando los versos adicionales de la *Verdadera quinta parte* con el objetivo de presentar el texto más completo que se puede reconstruir de esta comedia de santos»<sup>737</sup>. Se ha perdido al menos la primera hoja de la tercera jornada del manuscrito, con lo que transcribe los versos que faltan de VT. Con todo, el editor no especifica el grado de divergencia entre los dos testimonios. De los Reyes Peña y Palacios, que también se detienen en el manuscrito, comentan que el texto «estuvo en posesión de actores, claro indicio de que la obra debió de ponerse en escena, y que, dadas las circunstancias de transmisión del texto teatral en la época, pudo estar sometido a cambios respecto al texto original del dramaturgo»<sup>738</sup>. Se trata de un testimonio que con casi total seguridad pasó por las manos de un autor de comedias, por lo que pudo ser alterado, recortado o añadido según la práctica habitual. Es posible que la obra se hubiese representado en ocasiones anteriores y tal vez ya habría sufrido cambios previos. Por ello, sería necesario un cotejo exhaustivo entre el manuscrito y VT para determinar cuáles fueron los antecedentes textuales de Vera y si realmente el texto que presenta es posterior al manuscrito.

En cuanto a la *Sibila del Oriente*, ocurre algo similar. Mas allá de las palabras de Ruano en la «Introducción» a su edición para la Biblioteca Castro, no existen ediciones críticas exentas ni estudios textuales a partir de los que se puedan extraer conclusiones acerca de la fiabilidad del texto publicado por Vera.

El texto veratassiano de *Primero soy yo*, editado por el profesor Viña para la *Sexta parte* de la Biblioteca Castro y su cotejo con los dos manuscritos incompletos que se han conservado de la pieza solamente permite conjeturar que «ambos [los manuscritos] pueden corresponder a versiones primitivas que luego Calderón abrevió en la forma en que alguno de sus apógrafos pudo llegar a Vera»<sup>739</sup>. Debido a la deturpación textual de los dos manuscritos, Viña se decanta por el texto veratassiano para su edición.

Para *El segundo Scipión* ya se ha planteado la posibilidad de que Vera hubiese seguido el manuscrito de 1678, bien derivado del estreno de la comedia, bien de una representación llevada a cabo por la compañía de Escamilla. No se ha profundizado en la transmisión textual de esta pieza, que necesitaría de una edición crítica.

Si nos atenemos solamente a las comedias de la *Novena parte*, *Bien vengas, mal, si vienes solo* es la única que ha llegado a nosotros a partir de un testimonio manuscrito anterior a la publicación del «mayor amigo» de Calderón. Rodríguez-Gallego, una vez más, ha expuesto en un riguroso trabajo el resultado del cotejo entre el manuscrito conservado de la pieza (BNE

<sup>735</sup> Ruano de la Haza, 2010, p. XIX.

<sup>736</sup> Ver De los Reyes Peña y Palacios, 2015, p. 47.

<sup>737</sup> Ruano de la Haza, 2010, p. XVIII.

<sup>738</sup> De los Reyes Peña y Palacios, 2015, p. 47.

<sup>739</sup> Viña, 2010a, p. XXXVI.

MSS/15633) y el texto de Vera. Aunque las similitudes entre los testimonios le llevan a suponer la existencia de un ascendiente común, sus diferencias muestran que VT no se sirvió del manuscrito para editar la comedia. El investigador fecha el manuscrito en torno a 1689-1690, pero en realidad es copia de uno anterior, probablemente empleado para una representación de la obra en la temporada 1638-1639<sup>740</sup>. Propone, pues, que Vera tuvo que acceder a un manuscrito de una representación palaciega de la obra en una fecha cercana a la conformación del tomo, de acuerdo con el rótulo que acompaña a la comedia, aunque no existe documentación de tal representación. No obstante, Rodríguez-Gallego plantea otra posibilidad sobre el antecedente veratassiano. Tal y como había comentado Coenen, en el *Índice* de Fajardo figura una suelta de una comedia titulada *Bien vengas, mal* atribuida a «un ingenio» hoy perdida<sup>741</sup>. Es plausible que Vera la hubiese consultado, de modo que descartaríamos que la del editor fuera la *editio princeps* de la pieza. Es sabido que *Bien vengas, mal, si vienes solo* nunca apareció en las listas de Vera, ni entre las «verdaderas» ni entre las «supuestas» hasta que decidió incluirla en la *Novena parte*. De acuerdo con Coenen,

es posible que fuera ésta la edición que vio Vera; que su anonimia le hiciera inicialmente descartar sin más la autoría de Calderón; que la publicación de la lista del Duque le impulsara a examinarla más detenidamente; y que acabara aceptando —«por lo artificioso de la traza y la naturaleza del verso»— que era de Calderón<sup>742</sup>.

En cualquier caso, Rodríguez-Gallego aconseja una edición ecléctica entre ambos testimonios, aunque debería darse preeminencia al texto del manuscrito «por ser el más completo en las dos primeras jornadas y porque parece derivar directamente del que fue representado en la temporada 1638-1639»<sup>743</sup>. De todos modos, «no hay razón de peso que nos indique que en varias de las variantes no puede ser la de Vera la lectura más próxima al original y la de MS la corrompida»<sup>744</sup>, así que con la debida precaución y siempre teniendo presentes las variantes introducidas por su criterio personal, cree que el editor moderno puede actuar con cierta flexibilidad a la hora de fijar el texto de la comedia.

Un breve repaso por la situación textual de estas siete comedias invita a la necesidad de realizar, en la mayoría de los casos, ediciones críticas rigurosas para valorar el grado de fiabilidad de los textos veratassianos. En líneas generales, cuando existe un testimonio manuscrito además de la *editio princeps* de Vera los editores o los estudiosos que examinan la transmisión textual de la comedia en cuestión se decantan por el manuscrito, lo que no deja a Vera en buen lugar. En comedias como *Hado y divisa* o *Basta callar* parece más que justificado que así sea, puesto que los manuscritos conservados —en el caso de *Basta callar* parcialmente autógrafo— parecen más cercanos al original calderoniano, siempre y cuando en este último caso aceptemos la hipótesis de Greer. Pese a no existir estudios sobre la transmisión textual de *El segundo Scipión*, todo parece indicar que el manuscrito conservado en la Biblioteca Arsenal de París (PBA Nr. 8311) deriva del estreno de la pieza el 6 de noviembre de 1677, así que también habría que darle preeminencia. El manuscrito de *Bien vengas, mal, si vienes solo* presenta una versión anterior a la veratassiana, con lo que, pese a que Vera también puede presentar lecturas genuinas, Rodríguez-Gallego cree que también debería primarse el texto del manuscrito. Sin embargo, para *Los dos amantes del cielo* y *La sibila del Oriente* no existen

<sup>740</sup> Rodríguez-Gallego, 2015a, p. 136.

<sup>741</sup> Coenen, 2009a, pp. 54-55.

<sup>742</sup> Coenen, 2009a, pp. 54-55.

<sup>743</sup> Rodríguez-Gallego, 2015a, p. 138.

<sup>744</sup> Rodríguez-Gallego, 2015a, p. 138.

pruebas textuales aportadas por su editor que nos indiquen que la edición veratassiana deba relegarse, aunque quizás con la ayuda de algunas muestras podría corroborarse su hipótesis. La única comedia para la que no cabría otra opción que tomar como texto base el de Vera es *Primero soy yo*, tal y como hace Viña, editor de la *Sexta parte* de comedias para la Biblioteca Castro. Su elección es obvia:

carecíamos de otra alternativa viable; los únicos [manuscritos] del siglo XVII resultaban manifiestamente inválidos y las sueltas subsiguientes son pseudo Vera Tassis, de manera que no había más remedio —si se me permite la ironía— que decantarse por el texto de la comedia incluido en la edición veratassiana de 1683<sup>745</sup>.

En conclusión, pese a las incógnitas en torno a los antecedentes textuales de Vera, puede conjeturarse que de al menos cinco de las comedias inéditas hasta su publicación se conservan testimonios anteriores que parecen más fiables e incluso «autorizados» en determinados casos. Por consiguiente, los textos veratassianos no siempre representan la mejor opción para una edición crítica que pretenda recuperar el «original» de Calderón. No por ello debe desmerecerse su labor, «un esfuerzo de características inusuales para la época»<sup>746</sup>. Es innegable su obstinado intento por hacerse con testimonios de comedias calderonianas que solamente circulaban manuscritas con el objetivo de sacar a la luz la obra completa de su «mayor amigo». Además, es pertinente examinar cada comedia y profundizar en su transmisión para valorar la labor editorial de Vera y la fiabilidad de sus textos en cada caso. Ignacio Arellano, en sus pautas sobre cómo «editar a Calderón», concluye elocuentemente lo siguiente:

En realidad de nada sirve juzgar en bloque las ediciones de Vera Tassis: cuando tengamos mejores testimonios que el suyo para una comedia, se puede marginar, pero en los casos en que su edición represente el mejor texto o al menos un texto aceptable habrá que tenerla en cuenta<sup>747</sup>.

## 2.2. EL TEXTO DE VT

### 2.2.1. Problemática en torno a la edición de *Duelos de amor y lealtad*

Una vez examinado el panorama textual de las seis comedias conservadas en manuscritos del siglo XVII editadas por primera vez en alguna de las *partes* veratassianas, nos encontramos ante tres casos excepcionales: *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis* y nuestra comedia, *Duelos de amor y lealtad*, de las que no se conserva ningún testimonio anterior al texto de Vera Tassis<sup>748</sup>. Por añadidura, las restantes ediciones del siglo XVIII no dejan de ser textos *descripti*, testimonios sin verdadera entidad textual, así que en última instancia VT es el único texto sobreviviente. Esta situación nos impide, por tanto, tomar otra decisión que no sea la de editar el texto de *Duelos* recogido en la *Novena parte* de Vera Tassis. Esta única opción viable, aunque simplifica enormemente la tarea de colación y fijación del texto al editor, supone enfrentarse a los riesgos que entraña la edición de cualquier testimonio impreso por el «mayor amigo» de Calderón. Si las incógnitas acerca de la fiabilidad de sus textos y su grado de intervención sobre

<sup>745</sup> Viña, 2010a, p. XXXV.

<sup>746</sup> Vega García-Luengos, 2008a, p. 257.

<sup>747</sup> Arellano, 2007, p. 27.

<sup>748</sup> A estas habría que añadir *La sibila del Oriente*, puesto que no se han conservado testimonios manuscritos y se publicó posteriormente en un volumen de 1704. De todos modos, si aceptamos las consideraciones de Ruano de la Haza, la edición impresa de 1704 es anterior a la veratassiana. Ver Ruano de la Haza, 2010, p. XXVII.

ellos pueden resolverse en ciertos casos al cotejarlos con los testimonios anteriores a sus *partes*, será mucho más complejo hacerlo cuando no exista otra referencia más allá de su edición.

#### 2.2.1.1. Los antecedentes textuales de VT: ¿«Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio»?

En el apartado anterior se ha mostrado cómo los antecedentes textuales de Vera para al menos cinco de las comedias que fueron editadas por vez primera en sus *partes* no parecen estar más próximos al original calderoniano que los manuscritos conservados. Ahora bien, en otros casos se observa una situación contraria. El cotejo entre las ediciones veratassianas y algunos de los manuscritos autógrafos que han sobrevivido demuestra el acceso del editor a testimonios hoy perdidos a los que debe darse preeminencia, pues presentan coincidencias con los salidos de la pluma de Calderón imposibles de justificar como meras enmiendas *ope ingenii*. Así parece haber sucedido en los mencionados casos de *El secreto a voces*, cuya transmisión textual ha sido estudiada con minucioso rigor por Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, de *La desdicha de la voz*, editada por Mason, y de *Cada uno para sí*, de Ruano de la Haza<sup>749</sup>. De acuerdo con los distintos investigadores, para las tres comedias Vera tuvo que acceder si no al autógrafo, a un manuscrito muy cercano al original calderoniano, lo que demuestra que en ocasiones los textos que manejó son fiables y contienen lecturas genuinas.

Por otra parte, también debe ponerse de relieve que muchos de los estudiosos que no toman VT como texto base para su edición se valen de la veratassiana para corregir, enmendar o incluso recuperar versos deturpados del texto que siguen. Si volvemos a las comedias inéditas hasta la publicación de las *partes* de Vera Tassis de las que se conservan manuscritos anteriores, observamos, por ejemplo, que M<sup>a</sup> Luisa Tobar considera que para tratar de reconstruir el arquetipo de *Hado y divisa* es necesario cotejar el manuscrito 9373 de la BNE «con M2 y con la edición de Vera Tassis»<sup>750</sup> y Ruano de la Haza, por su parte, se vale de las acotaciones de la *Verdadera quinta parte*, «a falta de otras más autorizadas»<sup>751</sup> en su edición para la Biblioteca Castro. En cuanto a *Los dos amantes del cielo*, aunque Ruano tome como texto base el manuscrito custodiado en la BNE, se ha perdido al menos una hoja en la tercera jornada, así que se sirve de la *Verdadera quinta parte* para completar la pieza. El mismo estudioso explicita que el texto base de *La sibila del Oriente* que toma para su edición es cotejado y corregido «en todo momento» con el veratassiano. *El segundo Scipión* no ha sido estudiada, pero recordemos que, si no fuera por la labor recopilatoria de Vera, no habría llegado a nosotros una versión completa de *Primero soy yo*, conservada en dos manuscritos mutilados que solo transmiten una jornada de la comedia. Por último, Rodríguez-Gallego plantea una edición ecléctica de *Bien vengas, mal, si vienes solo* a partir del manuscrito conservado y de la edición veratassiana, ya que dado que ninguno de los dos testimonios deriva del otro, el editor puede «adoptar las lecturas de Vera cuando las de Ms resulten más forzadas, en la creencia de que son estas últimas las corruptas, en tanto que hasta Vera llegaron las originales»<sup>752</sup>.

Vemos, por tanto, que no existe regularidad en cuanto a la calidad, fiabilidad o grado de autoridad de los textos con los que Vera logró hacerse. En algunos casos habrá que dar preeminencia a su edición porque pudo acceder a un manuscrito hoy desconocido que presenta lecturas calderonianas, por consiguiente, autorizado. Esta postura es la que han tomado editores

<sup>749</sup> Ver Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015; Mason, 2003 y Ruano de la Haza, 1982 respectivamente.

<sup>750</sup> Tobar, 2015, p. 191.

<sup>751</sup> Ruano de la Haza, 2010, p. XVI.

<sup>752</sup> Rodríguez-Gallego, 2015a, p. 138.



como Coenen, para *Amar después de la muerte*, Arellano y García Ruiz en el caso de *Guárdate del agua mansa* o María Carbajo al respecto de *Amado y aborrecido* en su tesis doctoral<sup>753</sup>. En otros, aunque existan testimonios superiores a la edición veratassiana, se demuestra su utilidad para enmendar y recuperar pasajes deturpados o lagunas que, de no ser por su edición, serían insalvables. En este sentido, son muy elocuentes las reflexiones finales del atinado análisis que el profesor Viña realizó de las doce comedias que conforman la *Sexta parte* veratassiana (1683):

Por lo demás, aunque hayamos tenido que depurar con rigor el peso, valor y fiabilidad de las muchas variantes aportadas por Vera, es muy cierto que las suyas contribuyen a corroborar la pertinente toma de decisiones a la hora de elegir entre las que se nos ofrecen para enmendar los textos, y no menos que la adopción de algunas de ellas se revela como necesaria en la tarea de editar la obra literaria de Calderón con la mayor autenticidad deseable y posible<sup>754</sup>.

En efecto, aunque solo tome VT como texto base para su edición en el caso de *Primero soy yo*, Viña corrobora «la probada utilidad de su aportación para la enmienda de hasta 225 lugares críticos» en los textos reunidos en la *Sexta parte*<sup>755</sup>, una cifra nada desdeñable, y como subraya, «sin incluir los que debió de realizar en el texto de *Primero soy yo*, para cuya edición sólo dispuso de un manuscrito quizá no muy fiable»<sup>756</sup>.

Por todo ello, aunque no siempre podemos confiar en sus textos, la aportación de Vera Tassis a la edición de las obras completas de Calderón es crucial, particularmente en comedias como la nuestra, que no habrían llegado a nosotros si no fuera por su inestimable labor.

Al abordar el estudio textual de *Duelos de amor y lealtad* nos topamos con una importante dificultad, pues desconocemos la fiabilidad del manuscrito que Vera utilizó para su edición. No obstante, y por fortuna, el texto recogido en la *Novena parte* veratassiana apenas presenta errores —en la mayoría de los casos fácilmente enmendables *ope ingenii*— ni ametrías, deturpaciones o lagunas. Teniendo en cuenta las correcciones que haya podido realizar, ya que desconocemos su grado de intervención sobre el texto, es posible conjeturar, al menos, cuál fue su antecedente textual.

En primer lugar, cabe recordar que de acuerdo con las fechas que se han manejado para las comedias de Calderón, *Duelos* es una de las últimas piezas compuestas por el dramaturgo. Al situarnos en 1678-1679, solo a tres años de la muerte del dramaturgo y a cuatro de la publicación de la *Verdadera quinta parte* veratassiana (1682), debemos suponer que el manuscrito al que Vera tuvo acceso no pudo ser muy lejano al estreno de la comedia. Conviene señalar, asimismo, que en las listas que incluyó en la reedición de la *Primera parte* (1685) adjuntó la nómina de títulos que conformarían el tomo noveno, lo que nos indica que quizás en torno a la fecha de configuración de este volumen ya tendría en su haber algunos de los textos que luego incluyó en la *Novena parte*, o al menos noticia de ellos. No olvidemos que eligió *Duelos* y otras tres comedias de entre la casi veintena que había atribuido al dramaturgo de circulación manuscrita.

---

<sup>753</sup> Ver Coenen, 2006 y Coenen, 2008b; Arellano y García Ruiz, 1989 y M. Carbajo Lago, tesis en curso.

<sup>754</sup> Viña, 2010b, p. 129.

<sup>755</sup> En lo que respecta a *Dar tiempo al tiempo*, Viña da por buenas hasta diecinueve variantes veratassianas que enmiendan evidentes errores de *Escogidas* y acepta cinco versos ausentes en la *Parte 17* de la colección (2010a, p. XLVII). Por su parte, la edición de Vera de *Para vencer a Amor, querer vencerle* enmienda hasta veintitrés omisiones y más de cien errores en *Escogidas* (Viña, 2010a, pp. LXV-LXVI). La situación textual de la comedia *El secreto a voces*, editada ahora por Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, demuestra, tal y como ya se ha anotado, que Vera accedió muy probablemente a un manuscrito procedente de una representación cortesana, dadas sus coincidencias con el autógrafo calderoniano.

<sup>756</sup> Viña, 2010b, p. 128.



Si suponemos que en 1685 el editor ya habría localizado un manuscrito de *Duelos*, es probable que con una trayectoria escénica tan poco extensa de la pieza el texto no hubiese sufrido demasiados reajustes, recortes o alteraciones desde su concepción. Según se ha mostrado en el apartado dedicado a la fortuna escénica de la comedia, se conserva documentación de al menos una representación anterior realizada el 25 de diciembre de 1680 por la compañía de Manuel Vallejo en palacio ante sus majestades, así como reposiciones en fechas próximas a 1691, año de la publicación del volumen noveno. Se hicieron representaciones públicas de *Duelos* en el Coliseo del Buen Retiro por el conjunto cómico de Manuel de Mosquera entre el 26 y el 28 de noviembre y el 30 de noviembre y 2 de diciembre de 1685 en el Coliseo del Buen Retiro, así como el 30 de abril de 1686 en las mismas circunstancias.

Pese a que *a priori* cualquiera de ellas podría corresponderse con la representación de la que Vera tomó el manuscrito que utilizó para la edición de la comedia, o alguna otra no registrada, es oportuno traer de nuevo a colación la cuestión del marbete «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio» que acompaña al título de la pieza en la tabla de preliminares. El rótulo, compartido con las otras tres comedias inéditas hasta la publicación de la *Novena parte* reunidas en el volumen, apunta a que el editor habría manejado un manuscrito palaciego de una representación ante sus majestades, de modo que la única que podría adecuarse a esta precisión del título entre las escenificaciones documentadas es la de 1680. Como se ha apuntado en más de una ocasión, la información proporcionada por Vera es dudosa y, a veces, falsa. Sabemos que, por razones fundamentalmente mercantiles, incorporó la coletilla en algunos casos cuando existía un interés por dar mayor acogida al volumen<sup>757</sup>. Podría pensarse lo mismo en este caso, ya que tal vez pretendía conceder cierta relevancia a los textos de las cuatro comedias que hasta el momento solo circulaban en formato manuscrito. Sin embargo, en este caso existen indicios de que hubiera tomado su texto de una puesta en escena palaciega.

Un dato nada desdeñable es que la representación de la comedia ante sus majestades en 1680 fue llevada a cabo por la compañía de Manuel Vallejo, uno de los autores de comedias más solicitados en el ámbito palaciego, que mantenía estrechos vínculos con el propio Vera Tassis. De acuerdo con Cruickshank<sup>758</sup>, en noviembre de 1684 Vallejo y Manuel de Mosquera estrenaron en palacio *Más triunfa el amor rendido* para celebrar el cumpleaños del monarca Carlos II. La pieza, iniciada por Salazar y Torres, fue rematada por Vera, «que habría sido quien la entregó a los comediantes»<sup>759</sup>. Así pues, se atestigua un trato personal con el autor. Además, ese mismo año la obra teatral se imprimió como suelta en el taller de Francisco Sanz, el mismo del que salieron las nueve *partes* que Vera llevó a la prensa. Por añadidura, Germán Vega ha planteado la hipótesis de que el editor hubiese accedido a un texto perteneciente a la compañía de Vallejo de una comedia tan querida por su autor como *La vida es sueño*. A propósito del rótulo «Fiesta» que Vera incorpora a la reedición de la pieza en su *Primera parte* (1685), el estudioso cree en la posibilidad de que Tassis se hubiese hecho eco de una reposición palaciega de la comedia realizada por la compañía de Vallejo en 1684, muy próxima a la conformación del tomo, cuyo texto pudo llegar a manos del editor:

Cabe, por tanto, la posibilidad de que la precisión que se ha adherido al título haga referencia a esa circunstancia y, lo que sería más trascendente para la historia textual, que Vera Tassis hubiera tenido en cuenta el texto de Vallejo en el que se encontraría una parte de las muchas variantes

<sup>757</sup> Ver Rodríguez-Gallego, 2013, p. 481.

<sup>758</sup> Cruickshank, 1983, p. 54.

<sup>759</sup> Vega García-Luengos, 2007, p. 85.

introducidas sobre la tradición previa de la obra, y perpetuadas a través de ella hasta las ediciones modernas. Apoya esta suposición el hecho de que bastantes enmiendas tienen que ver con las precisiones escénicas de las acotaciones. Si creemos en esta relación, cabría preguntarse si detrás de los cambios no habría estado el propio Calderón, bien a través de Vera bien de Vallejo, con el que está atestiguada una estrecha relación profesional<sup>760</sup>.

En efecto, durante los últimos años de la carrera dramática de Calderón, Manuel Vallejo se encargó de llevar a escena un número importante de comedias calderonianas que ya se habían estrenado anteriormente. En concreto, el 3 de diciembre de 1679, con la colaboración de José de Prado, escenificó *Ni Amor se libra de Amor (Psiquis y Cupido)*, en el Salón del Reino del Palacio del Buen Retiro, con motivo de la entrada de la nueva reina, María Luisa de Orleáns<sup>761</sup>. Asimismo, el 22 de diciembre repuso *El Faetón* en el Salón del Buen Retiro para festejar el cumpleaños de la reina madre<sup>762</sup>. No parece casual que de entre los casos examinados por Shergold en su pionero trabajo sobre la labor editorial veratassiana mencione estas dos comedias, incluidas en las partes *Tercera* (1664) y *Cuarta* (1672) y reeditadas por Vera en los años 1687 y 1688 acompañadas del marbete «Fiestañ». A partir del cotejo entre los textos, Shergold encuentra algunas modificaciones llamativas entre las acotaciones de las primeras ediciones y las veratassianas, lo que lo lleva a postular que tal vez Vera habría consultado los textos derivados de dichas reposiciones palaciegas, que reflejarían las innovaciones técnicas del teatro cortesano del momento<sup>763</sup>. El hispanista inglés incluso cree probable que estas nuevas puestas en escena hubiesen sido revisadas por el propio Calderón; en el caso de *Ni Amor se libra de Amor* se conserva, de hecho, una declaración de gastos de la reposición en palacio<sup>764</sup>. En ella figuran 18 reales «por vn libro de comedias», que de acuerdo con Coenen hace referencia a la *Tercera parte* de comedias<sup>765</sup>, así como 200 ducados pagados a Calderón «por la loa y por haber enmendado la comedia». Si tenemos en cuenta esta documentación, además de las modificaciones presentes en el texto veratassiano, es posible contemplar, tal y como plantea Cruickshank, la «ligera posibilidad» de que Vera utilizara el texto corregido por Calderón<sup>766</sup>, opción que resulta «muy verosímil» a Coenen<sup>767</sup>.

En resumen, no resulta nada descabellado pensar que el «mayor amigo» de Calderón, a sabiendas de que Vallejo había representado *Duelos* en 1680, le pidió el texto y este se lo facilitó, igual que pudo ocurrir con *La vida es sueño* o alguna de estas piezas. Si hubiese sido así, se trataría de un testimonio muy cercano al estreno de la comedia, del que no tenemos datos

---

<sup>760</sup> Vega García-Luengos, 2007, p. 85.

<sup>761</sup> Ver *DICAT*.

<sup>762</sup> Ver *DICAT*.

<sup>763</sup> Shergold, 1955, p. 212. En lo que respecta a *El Faetón*, en la lista de gastos de la representación de 1679 figura el pago de 3.300 reales a Calderón «por haber compuesto la comedia y hecho la loa» (Shergold y Varey, 1982, p. 97). Esta afirmación ha suscitado controversia entre la crítica. Shergold ha defendido que la edición de Vera muestra coincidencias con el montaje de la reposición de la pieza, lo que implicaría que el «mayor amigo» de Calderón se habría servido de «the original edition of 1672 —or a manuscript copy of it— as adapted for production in 1679 under Calderón's own supervision» (Shergold, 1955, p. 214). Lobato, 2002b y posteriormente Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010 han defendido que no hubo reescritura del texto inicial, y que Vera siguió la edición de 1674, pero para las acotaciones adoptó las indicaciones de las tramoyas de 1679, «acaso porque asistió a la fiesta o bien porque hubiese llegado a sus manos una memoria de las apariencias empleada en aquella ocasión» (Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010, p. 193).

<sup>764</sup> Ver Shergold y Varey, 1982, pp. 79 y 88.

<sup>765</sup> Coenen, 2011a, p. 79.

<sup>766</sup> Cruickshank, 2007, p. XXXIII.

<sup>767</sup> Coenen, 2011a, p. 79, n. 4.

fehacientes, de manera que el testimonio se habría empleado para la representación más antigua de la que se tiene noticia.

La colaboración de Calderón con las puestas en escena de Vallejo durante estos años — recordemos que su compañía también fue la encargada de llevar a las tablas *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* en marzo de 1680— también podría haberse dado en esta representación de *Duelos*, con lo que incluso podríamos pensar en un texto «autorizado» en cierta medida por el dramaturgo. De todos modos, no tenemos pruebas sólidas que avalen esta teoría y no puede descartarse que Vera hubiese tomado su texto de alguna otra representación no documentada.

Las acotaciones escénicas y los componentes básicos que conforman el teatro también revelan información útil para deducir de qué tipo de representación extrajo el texto del que se sirvió Vera. Aunque más tarde se volverá sobre esta cuestión, apuntan a una puesta en escena en un espacio reducido, sin abundantes tramoyas o recursos escenográficos. La obra se desarrolla en diversos espacios: un campo de batalla, un palacio, un jardín, el aposento de Leonido, una casa particular de Tiro, etc. No se hacen explícitos ninguno de estos cambios escénicos, aunque sí se deducen implícitamente a partir de determinadas marcas en el diálogo entre los personajes. Las acotaciones se limitan a indicar de forma escueta, casi taquigráfica, la salida y entrada de los personajes y algunos de sus gestos o los elementos que los acompañan, pero en ningún caso se menciona el aspecto visual del escenario. Por consiguiente, si Vera accedió a un manuscrito de una representación palaciega, esta debió de llevarse a escena en un apartamento regio, tal vez en el «Salón» al que se refiere en el rótulo. Tal y como se indica en *DICAT*, la puesta en escena de 1680 se realizó de forma particular a sus majestades, así que quizás no se trató de una ejecución de gran aparato en un espacio tan sofisticado como el Salón Dorado del Alcázar o el Coliseo del Buen Retiro.

Otra opción plausible, que también debe valorarse, es que el manuscrito que hubiese llegado manos de Vera fuese una copia «en limpio», próxima al original calderoniano, que todavía no contenía las indicaciones escénicas que Vallejo —u otro autor— podría haber introducido para la representación. Esa circunstancia también explicaría el excesivo laconismo de las acotaciones en VT, característico del poeta, quien, tal y como se ha comprobado en alguno de sus autógrafos, podía dejar en manos del director escénico determinadas precisiones sobre el montaje de la pieza<sup>768</sup>.

En síntesis, es difícil ofrecer una conclusión definitiva, pues son muchos los factores que interfieren y pocos los datos fiables con los que contamos. Pese al panorama tan difuso en el que nos situamos, nuestra hipótesis, sobre la que volveremos en el apartado dedicado a las acotaciones, nos induce a pensar que el antecedente textual de Vera no puede estar muy alejado del original calderoniano. Probablemente lo tomó de una representación palaciega de la comedia en alguno de los salones regios de palacio, de acuerdo con la indicación que acompaña el título de la comedia. Es perfectamente factible que pudiera hacerse con un manuscrito de estas características gracias a sus vínculos con el ámbito palaciego y dramático del momento. De todos modos, acaso no fue rápido ni fácil el acceso al testimonio que manejó el editor, ya que se tomó su tiempo en sacar a la luz la comedia. Es plausible que, si tuviese en posesión un manuscrito de primera mano derivado del estreno de la comedia o muy cercano a él no lo consiguiera hasta pasados varios años, tal vez cuando estaba conformando la reedición del tomo

---

<sup>768</sup> Según ha demostrado Rodríguez-Gallego, 2018 y tal y como se tratará en el apartado sobre las acotaciones, el examen de los autógrafos calderonianos no permite detectar un *modus operandi* sistemático en lo que respecta a las acotaciones. Dependiendo de las circunstancias de representación y del género de la pieza, en algunos casos Calderón parecía ser muy parco en sus indicaciones, pues daba libertad al autor de comedias para llevar a cabo el montaje escénico. En otros casos, como ha notado Fernández Mosquera, 1996 al analizar el manuscrito de *El mayor monstruo del mundo*, se observan abundantes y detalladas acotaciones en sus autógrafos.

primero (1685) o incluso más tarde, cuando preparaba el noveno (1691). Recordemos que frente a comedias como *Hado y divisa* (1680), primera pieza incluida en la *Verdadera quinta parte* (1682) o *El segundo Scipión*, estrenada en noviembre de 1677 y único material inédito de la *Séptima parte* (1683), esperó hasta la *Novena* y última (1691) para imprimir *Duelos*. Si observamos su estrategia editorial, podemos conjeturar que, de haber localizado el manuscrito en un momento cercano al estreno de la comedia, habría decidido incorporarla en un volumen anterior, puesto que era consciente del reclamo publicitario que podía suponer la inclusión de material inédito en sus *partes*.

#### 2.2.1.2. El intervencionismo de Vera Tassis

A la fiabilidad y al grado de autoridad de los antecedentes textuales veratassianos debe sumarse otro problema, todavía más complejo de abordar, si cabe, cuando nos enfrentamos a una edición impresa por el «mayor amigo» de Calderón: su tendencia intervencionista. De acuerdo con Germán Vega, este es «el aspecto que concita mayores censuras sobre su labor editorial, siempre fluctuante entre la alabanza y el oprobio, el agradecimiento y el reproche»<sup>769</sup>. Las duras críticas vertidas hacia Vera, desde su contemporáneo Gaspar Agustín de Lara hasta bien entrado el siglo XX, se centraron, precisamente, en las excesivas libertades que se había tomado en corregir y enmendar los textos del dramaturgo<sup>770</sup>. Aunque en las últimas décadas se han ido publicando nuevos trabajos que demuestran el manejo por parte del editor de testimonios alternativos, lo que explica, en algunos casos, la presencia de ciertas variantes en las *partes* veratassianas, también se detectan lecturas salidas de su propia pluma que alejan sus textos del original calderoniano. Por consiguiente, el mayor obstáculo para un editor crítico radica en delimitar «la consulta ocasional de otros testimonios (enmiendas *ope codicum*) con su propio instinto corrector (*ope ingenii*)»<sup>771</sup>, una frontera difícil de establecer en la mayoría de los casos. Es cierto que estas correcciones, en ocasiones, injustificadas y conscientemente introducidas por un Vera hipercorrector en lo que se refiere a la modernización de la lengua y del estilo, pueden localizarse más fácilmente cuando se conservan manuscritos autógrafos. Casos como los de *La desdicha de la voz*, *Cada uno para sí* o *El mayor monstruo* revelan que Tassis coincide en algunos lugares con el manuscrito de puño y letra de Calderón. Con todo, los editores modernos de las tres comedias encuentran variantes que parecen debidas al gusto personal de Vera<sup>772</sup>. Por lo tanto, si aun cuando tuvo acceso al testimonio genuino se observan alteraciones, vicios y manías características de un editor intervencionista, todo indica que este fue su *modus operandi* habitual sobre los textos base que manejó.

En un caso como el que nos ocupa, al no disponer de un testimonio autógrafo, de un texto autorizado o revisado por Calderón, ni de ningún otro impreso o manuscrito anterior a la publicación veratassiana, la labor de discriminación entre los dos extremos señalados por Casariego, «la ausencia de intervención, que sería la conservación ideal del texto calderoniano,

<sup>769</sup> Vega García-Luengos, 2008a, p. 257.

<sup>770</sup> Cabe recordar a Cotarelo, 1924, p. 12, quien habla de los «disparates» incluidos en sus ediciones, que «quiso graciosamente colgarle a su “íntimo amigo”», así como la opinión de Astrana Marín acerca de su labor como editor de los textos de Calderón, a quien Vera «corrigió, y corrompió» (Astrana Marín, 1932, p. IX).

<sup>771</sup> Sáez, 2013, p. 262.

<sup>772</sup> Se pueden encontrar ejemplos de interpolaciones de Vera no justificadas en las ediciones de *Cada uno para sí*, *La desdicha de la voz* o *El mayor monstruo del mundo* en Ruano de la Haza, 1982, pp. 57-62; Mason, 2003, pp. 38-41 y Caamaño, 2006, pp. 171-177 respectivamente.



y la máxima intervención, que se correspondería con la incorporación de los versos o pasajes inventados por Vera»<sup>773</sup>, se hace prácticamente imposible.

Diversos estudios críticos evidencian la interpolación de determinados versos para subsanar o arreglar estrofas incompletas, pasajes sin sentido, así como enmiendas *ope ingenii* de ametrías, repeticiones léxicas o incoherencias sintácticas. Encontramos ejemplos en *Las tres justicias en una*, cuyo editor moderno, Benabu, detecta una enmienda realizada por Vera sobre una décima inconclusa. Pese a que subsana el error, solo añade dos versos al pasaje para convertirla en una redondilla. De este modo, cree el editor que «rather than attempt to invent the eight missing lines in A, Vera probably opted to complete the sense of the passage by making his interpolation as brief as possible»<sup>774</sup>. Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego localizan un ejemplo similar en *El secreto a voces*:

En las dos últimas variantes [vv. 1570 y 1664] Vera se inventa un verso para rellenar la laguna que figura en su texto base y que se detecta por la métrica. Las versiones de Vera Tassis difieren en estos casos de todas las demás variantes, de tal manera que creemos posible afirmar que salieron de la mano del editor<sup>775</sup>.

Caamaño, en su edición de *El mayor monstruo* también señala correcciones salidas de la pluma de Tassis, que califica como «acertadas» y las adopta en su texto crítico porque

responden a una cierta lógica del error, esto es, obedecen a un intento de recuperar la lectura correcta a través de la deducción de las causas que pudieron haber motivado la incorrección, en la mayor parte de los casos la similitud gráfica o fónica entre las dos lecturas<sup>776</sup>.

El texto veratassiano de *Duelos* apenas presenta errores. En su mayoría son despistes de copista o erratas evidentes fácilmente subsanables *ope ingenii*. No existen errores en el cómputo métrico o de rima y solo se detecta la falta de un verso (v. 857). No podemos descartar que acaso el mayor amigo de Calderón pudo intervenir para enmendar, corregir o incluso completar alguna estrofa coja.

Frente a este tipo de intervenciones, que parecen responder al criterio de un editor riguroso y concienzudo por pulir los textos que pretendía sacar a la luz, el inventario elaborado por Everett Hesse a mediados del siglo XX de las variantes entre los textos de las cuatro primeras partes publicadas en vida de Calderón y las reediciones veratassianas demuestran, también, ciertos vicios o manías hipercorrectoras, orientadas a la modernización y a la mejora del estilo de acuerdo con su criterio personal, como ha apuntado Ruano<sup>777</sup>. Como se ha comentado, la catalogación llevada a cabo por Hesse, así como sus conclusiones, han sido matizadas<sup>778</sup>. No obstante, algunas de las preferencias del editor recogidas en su estudio están ampliamente

<sup>773</sup> Casariego Castiñeira, 2018, p. 98.

<sup>774</sup> Benabu, 1991, p. 87.

<sup>775</sup> Aichinger, Kroll y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 187.

<sup>776</sup> Para consultar los ejemplos de este tipo propuestos por la editora, ver Caamaño, 2017, p. 63.

<sup>777</sup> Ruano de la Haza, 1982, p. 57. De todos modos, Coenen considera que «no es admisible seguir citando las conclusiones de Hesse con sus porcentajes tan contundentes y su concepto de intervención arbitraria. Cuando Hesse hizo su ingente trabajo, era necesario romper con la costumbre, entonces demasiado arraigada, de dar por autorizadas sin más las ediciones de Vera. Hoy se trata más bien de evaluar la capacidad de Vera de encontrar testimonios textuales alternativos, su olfato para detectar erratas y lagunas textuales y sus criterios de edición. Ello es especialmente importante para la edición de las comedias no incluidas en las primeras cuatro Partes, de las que no solemos tener ediciones fiables al margen de las de Vera Tassis» (2019, p. 98).

<sup>778</sup> Ver Cruickshank, 1971, pp. lxiv-lxv, Coenen, 2008a, pp. 206-207 y más recientemente Coenen, 2019.



aceptadas por la crítica y han sido corroboradas por diversos estudiosos<sup>779</sup>. Entre ellas, se admiten determinadas sustituciones sinonímicas —«topar» por «hallar» o «encontrar», «pensar» por «juzgar», «holgar» por «alegrar», etc.—, modificaciones en el orden de constituyentes, cambios en el número de sustantivos y adjetivos, alteraciones en el modo o tiempo verbal, modernizaciones de la lengua o algunas preferencias de formas cultas, aunque no están exentas de casos dudosos<sup>780</sup>.

La identificación de las variantes que responden a su manera de operar habitual con respecto a los textos que utilizaba como base para sus ediciones es inviable en un testimonio como el de *Duelos*. Sus manías editoriales son solo tendencias, pero no podemos considerarlas cambios sistemáticos. En cuanto a las típicas sustituciones sinonímicas detectadas en las ediciones veratassianas, se localizan las opciones léxicas preferidas por Vera en un número mayor de casos. Así, por ejemplo, en nuestro texto no se registra el uso del verbo «topar» en ninguna de sus formas, mientras que se han contabilizado 42 lugares en los que aparece «hallar» y 5 «encontrar». Esta casuística es un indicio de la probable intervención del editor sobre el manuscrito que consultó, aunque no es posible discernir en qué casos pudo alterar su texto base, puesto que Calderón utilizaba las tres opciones, según se deduce de los autógrafos conservados. Otra de las tendencias léxicas de Vera es la de sustituir el verbo «juzgar» por «pensar». La primera opción, la calderoniana, se ha hallado en 3 lugares, mientras que la del gusto veratassiano en 13. Lo mismo ocurre con «holgar», que Vera reemplaza habitualmente por «alegrar». Solo se ha localizado un caso del uso de «holgar» con el sentido de ‘celebrar, tener gusto, contento y placer de alguna cosa, alegrarse de ella’ (*Aut.*), que si se sustituyese por la correspondiente forma «alegrar» resultaría en un verso hipermétrico: «Yo me holgara de sabella» (v. 831). «Alegrar», en cambio, se emplea en 3 ocasiones. En todas podría encajar la forma correspondiente de «holgar», que no aparece en VT.

Asimismo, se localizan algunos casos aislados menos habituales en el editor, pero que apuntan igualmente a su posible intervención. En los versos 2451-2452 puede leerse: «que a esta hora no habrá dejado / *alguno* a su dueño vivo». Muy probablemente, Calderón habría escrito «ninguno», pues a Vera Tassis parecía molestarle la doble negación, tal y como documenta Hesse hasta en treinta y cinco ocasiones<sup>781</sup>. Incluso podríamos considerar un cambio arbitrario del editor el uso del sustantivo «instinto» en el siguiente pasaje: «¿Pues por qué, por qué nosotros, / con más razón, más *instinto*, / no habremos de cobrar alas?» (vv. 1984-1986). Como es sabido, corrigió un correcto «distinto» de Calderón por «instinto» en el famoso monólogo de Segismundo de *La vida es sueño*, que tal vez repitió en *Duelos*. Aunque en ningún caso son motivo de enmienda, resulta factible que alguna de las lecturas mencionadas sean alteraciones de la forma primigenia que concibió Calderón. De todos modos, la falta de testimonios que lo corroboren nos obliga a mantener la lectura veratassiana en el texto de nuestra edición.

Frente a estos casos, sí corregimos la forma «proprio», nunca usada por el dramaturgo. Según se advierte en los autógrafos que han llegado a nuestros días, Calderón solamente utilizaba «propio»<sup>782</sup>, de manera que se modifican los lugares en los que Vera se decanta por la primera opción.

<sup>779</sup> Pueden verse numerosos ejemplos de variantes típicas del quehacer editorial de Vera Tassis en Ruano de la Haza, 1982, pp. 79-93; Caamaño, 2006, pp. 171-175; Rodríguez-Gallego, 2011a, p. 68; Rodríguez-Gallego, 2011b, pp. 60-63; Rodríguez-Gallego, 2012, pp. 53-54; Rodríguez-Gallego, 2015a, pp. 138-139; Sáez, 2013, p. 256 o Vila Carneiro, 2017, p. 84.

<sup>780</sup> Ver Hesse, 1941, pp. 1-9, 44-46, 98-111 y 152-153.

<sup>781</sup> Ver Hesse, 1941, pp. 74-77.

<sup>782</sup> Pueden verse ejemplos en *Fez* (fol. 83v), *En la vida* (fols. 45r, 50v) o *Desdicha* (fol. 27v).

La actitud intervencionista de Vera también se detecta en su afán por introducir variantes modernizadoras. En su operar habitual, se observa la recuperación de grupos cultos en palabras que en el Seiscientos todavía conservaban dobles o la actualización del vocalismo en casos de vacilación, según ha advertido la crítica. No obstante, su procedimiento tampoco es sistemático. De este modo, en el texto de *Duelos* conviven las formas «vitoria» (v. 15), «conduto» (v. 1606), «recebi» (v. 2874), «mesma» (v. 114), «ostenta» (v. 178) o «estrema» (v. 404) con «victorias» (v. 204), «afecto» (v. 1073), «recibirlos» (v. 2466), «mismo» (v. 230), «obscuras» (v. 2333) o «pretexto» (v. 1057). De todas maneras, conviene señalar que solo se registra el uso de la variante modernizadora en los casos de vacilación en determinadas formas verbales: «trujiste» / «trajiste», «tray» / «trae», «trais» / «traes», «-tis» / «-teis»<sup>783</sup>. Encontramos ejemplos como «trajese» (v. 1394), «trae» (v. 3187a), «traes» (vv. 2742, 3402), «quisisteis» (v. 818) o «fabricasteis» (v. 2596). Tampoco aparece la forma del adverbio «ansí» frente a la preferida por Vera «así» (vv. 488, 1262, 1972, 2722j) .

Las lecturas que presenta el texto veratassiano, pese a que no existan testimonios anteriores a su publicación, corroboran el *modus operandi* y las líneas de intervención editorial propias de Vera, ya que se contabiliza un número mayor de variantes que frecuentemente son preferidas por él. Bien es cierto que con los datos que manejamos no es posible detectar en qué lugares se aleja de la posible lectura primigenia. Como apuntaba Germán Vega, «interesa conocer cuáles fueron sus criterios y usos por lo que puedan ayudar a entender la situación de las piezas que solo cuentan con sus testimonios»<sup>784</sup>. Asimismo, un estudio riguroso que detalle tendencias lingüísticas y estilísticas de Calderón podría ser, igualmente, de gran utilidad. Rodríguez-Gallego, en su imprescindible recorrido por «la labor editorial de Vera Tassis» ya apuntaba la necesidad de constituir «una suerte de base de datos con los textos escritos de puño y letra de Calderón»<sup>785</sup>. Unos años antes, Cruickshank ya había subrayado el interés que podría suponer el cotejo entre el texto de las comedias con el de los autos sacramentales, en cuya edición no habría intervenido el «mayor amigo»<sup>786</sup>. Solo los avances en esta dirección permitirán al editor crítico de comedias como *Duelos* distinguir inequívocamente lecturas salidas de su pluma de las genuinamente calderonianas para atreverse así a «desveratassizar» su texto. De momento, habrá que seguir indagando en la situación textual de cada una de las comedias de don Pedro para que la suma de nuevos estudios textuales nos guíe hacia caminos más certeros.

### 2.2.2. Errores de VT

Como ha reiterado la crítica, las ediciones veratassianas presentan unas condiciones materiales y textuales superiores a los testimonios anteriormente impresos de las comedias de Calderón, motivo por el que se convirtieron en la *vulgata* de la obra dramática del dramaturgo durante los siglos sucesivos. La edición de *Duelos* que Vera publicó en su *Novena parte* (1691) presenta, como es de esperar, un texto sin apenas erratas, faltas métricas o de sentido, defectos de rima o incoherencias sintácticas. Se advierte el esmero y la atención de un editor cuidadoso,

<sup>783</sup> Casariego Castiñeira, 2018, p. 118 documenta el uso de «trujeron» como forma frecuente en el autógrafo de *El médico de su honra*, así como la de «trujo» en el de *La desdicha de la voz*. Con respecto a la terminación de la segunda persona de plural perfecto, la terminación en -tis (frente a -tes o -teis) era una forma muy usada por el poeta, también localizada en *La desdicha de la voz*. Por último, la convivencia de «traes» con «trais» y «trae» con «tray» también está identificada en Calderón. La autora localiza «tray» en el folio 86r de *Cada uno para sí*, en *El príncipe constante* y en *La cena del rey Baltasar*.

<sup>784</sup> Vega García-Luengos, 2008a, p. 257.

<sup>785</sup> Rodríguez-Gallego, 2013, p. 489.

<sup>786</sup> Cruickshank, 1983, p. 57.

interesado en ofrecer al lector un texto sin corrupciones, lo que tal vez, en algún caso, pudo llevarle a excederse en su labor enmendatoria. No es de extrañar que determinadas faltas hayan sido subsanadas por el «mayor amigo» de Calderón. Quizás se haya visto obligado a restaurar un verso perdido, a resolver ametrías o a solventar problemas sintácticos, que desafortunadamente no podemos señalar.

No obstante, se han detectado errores —en su mayoría de escasa relevancia— que bien se han transmitido a toda la tradición, bien han sido subsanados por todos o alguno de los testimonios posteriores. Por ello, se han realizado enmiendas *ope ingenii*, pero también *ope codicum*, pues nos hemos servido de los manuscritos conservados, de las sueltas dieciochescas y de las ediciones de los siglos XIX y XX para corregir los errores localizados en el texto veratassiano, que se enumeran a continuación.

En primer lugar, se advierten mínimas erratas tipográficas, debidas a despistes del cajista al componer la página o a una errónea lectura en el acto de copia:

VT  
*Lau.* Al Cielo gracias,  
 que te hallè, *quando* en tu busca  
 todo el día.

Texto crítico  
 LAURA ¡Al cielo gracias  
 que te hallé, *que ando* en tu busca  
 todo el día!  
 (vv. 1799-1801)

En el siguiente ejemplo es posible que el error se haya producido por una trivialización del vocablo, ya que el texto de VT presenta la *lectio faciliior*:

VT  
*Sold.* 2. Este, señor, es Toante,  
 que Tyro à tus pies entrega.  
*Alex.* Dezid, el áspid que abriga  
*aterrado* entre la yerva,  
 fimple feno, para que,  
 cobrado el calor, la muerda.

Texto crítico  
 SOLDADO 2 Este, señor, es Toante,  
 que Tiro a tus pies entrega.  
 ALEJANDRO Decid el áspid que abriga,  
*aterido* entre la hierba,  
 simple seno, para que,  
 cobrado el calor, lo muerda.  
 (vv. 3739-3744)

Este pasaje evoca la conocida fábula de Esopo de la víbora y el caminante, en la que se expresa la falta de gratitud del animal, pues tras haber sido protegido del frío por el hombre, una vez recuperado el calor, lo mata:

Marchaba un caminante en invierno cuando vio una víbora muerta de frío, le dio pena de ella, la cogió y se la puso en su propio regazo con la intención de que entrara en calor. La víbora, mientras se encontraba aterida de frío, estaba quieta. Pero cuando entró en calor, le lanzó un mordisco en el vientre. El hombre muriéndose dijo: «Me está bien empleado, ¿por qué salvé a ésta, que se estaba muriendo, cuando en realidad estaba decidida a matarme?»<sup>787</sup>.

Además de emplearse explícitamente el adjetivo «aterida» y aludirse al calor que el caminante proporciona a la víbora en la fábula clásica, la búsqueda en el *TESO* no ofrece resultados del uso de «aterrado» en Calderón. Por el contrario, la base de datos obtiene hasta once ocurrencias de «aterido». La confusión se explica fácilmente por una mala interpretación del copista o tipógrafo debido a la similitud gráfica entre los dos adjetivos. Por añadidura, esta misma imagen aparece en varias piezas dramáticas de Calderón, como en *Los cabellos de*

<sup>787</sup> Esopo, *Fábulas*, p. 120.

*Absalón*: «Este áspid que en el seno / abrigué (¡ay de mí!) me muerde»<sup>788</sup>; en *La fiera, el rayo y la piedra*: «¿pues cómo así me dejáis, / sola con mi pensamiento, / doméstico áspid, a quien / yo misma abrigué en mi seno?»<sup>789</sup>; o en *También hay duelo en las damas*: «de amor, honor y amistad, / la ira, la rabia, el veneno / de hallar traidor a un amigo, / que en lo íntimo del pecho / abrigué, para que fuera / la víbora que me ha muerto»<sup>790</sup>. De acuerdo con Arellano, se registra el uso de «áspid en el seno» vinculado con la «imagen del ingrato» en los autos de Calderón<sup>791</sup>. El motivo también puede aplicarse a estos versos, en los que Alejandro identifica a Toante con un áspid por creer que ha traicionado a Leonido después de que este le haya salvado la vida.

Asimismo, se han localizado hasta seis errores de locutor que deben subsanarse. El primer caso es un simple despiste debido a la similitud gráfica entre las abreviaturas de los locutores «*Todos*» («*Tod.*») y «*Toante*» («*Toa.*») (v. 2553loc.). Es claramente el galán quien conduce el discurso, que se ve interrumpido por las voces desde dentro de los soldados persas y fenicios:

| VT  | Texto crítico  |
|---|--|
| <i>Toan.</i> En agrauios conocidos,<br>no es la vengança traicion,<br>por mas que digan à gritos<br>vnos. <i>Dent.</i> Clemencia, piedad.<br><i>Tod.</i> Otros. <i>Dent.</i> Nadie quede viuio.<br><i>Toant.</i> Y aun otros desdfe el Mar [j ] | TOANTE En agravios conocidos<br>no es la venganza traición,<br>por más que digan a gritos<br>unos:<br>DENTRO ¡Clemencia, piedad!<br>TOANTE Otros:<br>DENTRO ¡Nadie quede vivo!<br>TOANTE Y aun otros desde el mar [j]<br>(vv. 2549-2554) |

El segundo error se produce en uno de los momentos de mayor tensión dramática de la obra. Alejandro Magno entra en escena para imponer justicia y resolver el conflicto principal. Toante, general de los persas y recién elegido rey de Tiro, es considerado un traidor por haber dado muerte a Leonido, a quien le debía la vida. Alejandro y su ejército están dispuestos a ejecutarlo, pero Irífle trata de convencer al emperador macedonio de que la realidad es otra. De este modo, le suplica que «por un instante / la justicia se suspenda» (vv. 3829-3830) y lo conduce a la casa de Leonido, donde Toante lo mantiene oculto. Pese a que el resto de los suyos ha acabado con la vida de sus respectivos amos en un acto de venganza, el general persa, en contra de lo que todos piensan, no lo ejecuta.

Al llegar a la vivienda del general fenicio, los soldados derriban la puerta por orden de Alejandro Magno y, a continuación, en el texto veratassiano puede leerse:

VT  
*Tod. dent.* Ya cayò la puerta,  
 Entra, señor, y entrad todos.  
 (vv. 3856-3857)

Resulta incongruente que el imperativo sea pronunciado por «*Todos*». Más bien, debemos suponer que es Irífle quien se dirige al emperador y a los restantes soldados para que entren en la estancia ocupada por Leonido. Por consiguiente, en nuestra edición el pasaje queda del siguiente modo:

<sup>788</sup> Calderón, *Los cabellos de Absalón*, vv. 2940-2941.

<sup>789</sup> Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra*, vv. 1886-1889.

<sup>790</sup> *Comedias*, III, p. 1247.

<sup>791</sup> Arellano, 2000, p. 33.

|         |                |                               |
|---------|----------------|-------------------------------|
|         | Texto crítico  |                               |
| TODOS   | <i>Dentro.</i> | Ya cayó la puerta.            |
| IRÍFILE | <i>Dentro.</i> | Entra, señor, y entrad todos. |

Una vez que descubren al galán fenicio, «Todos» se admiran: «¿Qué es lo que vemos?» (v. 3863). A continuación, en el texto de VT Irífile pregunta:

VT  
*Irif.* Què ay que à todos os fufpenda?  
 Quien es este hombre?  
 (vv. 3864-3865)

La atribución de este parlamento también es errónea. El único personaje que conoce la verdad y que, por tanto, sabe quién es el hombre al que acaban de encontrar es Irífile, de ahí que no parezca lógico que se sorprenda por descubrir su identidad. Con toda probabilidad, es Alejandro quien debería pronunciar estas palabras, porque ni ha visto antes a Leonido ni puede predecir qué hay detrás de esa puerta. Además, al verlo, el emperador manifiesta nuevamente su asombro y desconcierto ante tal situación: «Pues ¿cómo desta manera / aquí encerrado estás?» (vv. 3866-3867).

El siguiente caso es una errata obvia, pues se atribuye un parlamento a «Todos» cuando es a «Cósdroas» a quien le corresponde coronar a Toante como nuevo rey de Tiro:

|  |  |
|--|--|
| VT   | Texto crítico  |
| <i>Todos.</i> El laurel que tenía<br>ya preuenido aquí,<br>fus fienes ciña [j] | CÓSDROAS El laurel que tenía<br>ya prevenido aquí<br>sus sienes ciña [j ]<br>(vv. 3527-3529) |

En una escena posterior, cuando todos creen que Toante ha traicionado a Leonido, Alejandro Magno exige que sea destronado: «Deponedle del laurel» (v. 3745), así que Cósdroas responde: «Yo le puse y lo le quito» (v. 3749).

También debería ser Cósdroas el locutor de la siguiente intervención:

VT  
*Dent. tod.* Cayo la puerta,  
 Entrad, y muera Leonido.  
 (vv. 2485-2486)

Cósdroas es el instigador de la venganza que los soldados persas llevan a cabo para recuperar su libertad al proponer que den muerte a los fenicios por la noche mientras duermen. Cuando llegan los cautivos sublevados a la vivienda de Leonido, Cósdroas ordena que entren para acabar con la vida del general fenicio: «¡Romped las puertas!» (v. 2453). Entendemos, por tanto, que debe ser él quien desde dentro ordene a los esclavos persas que entren y den muerte a Leonido. Además, la acotación que sigue y la inmediata intervención de Toante señalan a Cósdroas como guía de la sublevación:

*Salen Cósdroas y todos los cautivos.*

|        |                            |
|--------|----------------------------|
| TOANTE | Detente, Cósdroas, que ya, |
|--------|----------------------------|



de tu razón convencido,  
mudé parecer y, al verle  
sobre su lecho dormido  
—que, a fuer de buen capitán,  
se recostaba vestido—,  
le di la muerte [j]  
(vv. 2487-2493)

El último error de locutor vuelve a afectar a «Todos». Deidamia llega a los pies de Alejandro Magno para suplicarle clemencia acompañada de sus damas, quienes repiten en eco el discurso de la protagonista:

VT

*Deid.* [j] vengo à tu campo con quantas  
defamparadas bellezas  
huerfanas dexò la ira:  
pues no, que à tus plantas puestas  
no à que te irrites venimos,  
fino à que te compadezcas.  
piedad, piedad, señor, en ti fe vea.  
*Todos.* Piedad, piedad, señor, en ti fe vea.  
*Deidam.* Quan hija del valor es la  
clemencia.  
*Todos.* Quan hija del valor es la  
clemencia.  
(vv. 3663-3672)

El locutor, por tanto, debe estar en femenino: «Todas». Así aparece en otros lugares de la comedia cuando las damas hablan al unísono: *Deidamia*. [j] ¿Qué esperáis? Retiraos, pues. / *Todas*. Fuerza obedecerte es (vv. 589-590). Además, la respuesta de Alejandro está dirigida a las mujeres, que con sus llantos y súplicas consiguen conmoverlo:

ALEJANDRO

¡Que se quejen las mujeres  
de que los hombres las niegan  
el uso de letras y armas!  
¿Qué más armas, qué más letras,  
para que doctas persuadan,  
para que imperiosas venzan,  
que humedecidas razones  
de blandas lágrimas tiernas?  
(vv. 3673-3680)

Junto a los errores de locutor, se ha localizado otra falta que afecta al nombre de los personajes, aunque en este caso no se asocia con la errónea atribución de un parlamento, sino con un lapsus en el *dramatis personae*. Si analizamos el reparto de la edición tassiana, además de las protagonistas femeninas, Irífile y Deidamia, se reproduce el nombre de cuatro damas: Laura, Ismenia, Libia y Flora, acompañantes de la dama fenicia. Además de servir a su «señora», Laura y Flora tienen mayor presencia en la pieza. La primera ejerce de consejera de Leonido, que trata de conquistar el amor de Irífile, al tiempo que ayuda a Deidamia a idear su plan para alejar a Irífile de Tiro. Flora, por su parte, es el componente femenino de la pareja graciosa, de modo que protagoniza varias escenas de carácter cómico con Morlaco. A excepción

de estas intervenciones, el papel de las cuatro damas es anecdótico. Son requeridas por la protagonista en tres de ocasiones; como personajes corales se limitan a obedecer sus órdenes y a repetir sus súplicas al unísono. Aparecen por primera vez al comienzo de la pieza, cuando Irífle se desmaya y Deidamia les manda que se la lleven:

VT

*Deid.* Laura, Ifmenia, Doris, Flora,  
no ay quien me escuche? *Salen.*

*Las 4.* Señora,  
què nos mandas? *Dei.* Que de aqui  
me retireis el pavor  
que, al ver quan mortal està,  
ella Perfiana me dà.

*Las dos.* Què lastima!

*Otras dos.* Què dolor!

(vv. 960-697)

Pese a que no se especifica qué dama interviene en cada caso, ya que o lo hacen conjuntamente o en pareja, Deidamia se dirige a ellas por sus respectivos nombres. No obstante, «Doris» no se recoge en el *dramatis personae*. En el reparto inicial, en cambio, se reproduce el nombre de «Libia», que nunca aparece en escena ni se menciona en el texto de la obra, lo que permite suponer que existió un error o bien en la elaboración de la lista de personajes o bien en el texto de la comedia. Esta falta podría haberse producido en el antecedente textual de Vera, aunque existe la posibilidad de que se trate de un error autógrafo, un descuido del propio Calderón en el proceso de escritura de *Duelos*. Paula Casariego ha subrayado la ausencia de determinados nombres de personajes en los elencos de algunos autógrafos calderonianos, como en el de *La desdicha de la voz*. En el folio 1r, donde se reproduce el *dramatis personae*, se cita al criado Feliciano, que no actúa en la comedia. A su vez, al comienzo de la segunda jornada se incluyen dos personajes, «Celio, criado» y «Otavio, viejo», que no aparecen en la nómina inicial<sup>792</sup>. Es posible conjeturar que Calderón concebía determinados personajes de los que tal vez prescindía a medida que avanzaba la composición de la pieza, de ahí que aparezcan en la relación de personajes, pero no en el texto definitivo. También es plausible que precisase de nuevos personajes que en un primer momento no había ideado y que luego olvidase añadir al *dramatis personae*.

Los descuidos del dramaturgo parecen encontrarse, especialmente, entre los nombres de las damas. Como en nuestro caso, Alejandra Ulla detecta la omisión de Clori en el reparto inicial del manuscrito parcialmente autógrafo de *El mayor encanto, amor* y en los restantes testimonios de la pieza, pese a que aparece en el v. 376a e interviene en los vv. 998, 2750 y 2762<sup>793</sup>. Asimismo, María Carbajo explica un posible lapsus calderoniano en *Amado y aborrecido* al ignorar los nombres de las damas Clori y Laura, que acompañan a Aminta: «Ni *Escogidas*, B o M toman nota de Clori y Laura. Vera Tassis solo cita a Clori, pero no a Laura, ausente, por tanto, en todos los testimonios, al igual que el personaje de Libio y el del criado»<sup>794</sup>. Verónica Casais en su edición de *Manos blancas* también registra una confusión similar al aparecer el nombre de Flora en E, M1 y M2 cuando debía encontrarse el de Clori en su lugar, lectura que solo presenta VT<sup>795</sup>.

<sup>792</sup> Casariego Castiñeira, 2018, p. 115. Ver al respecto Mason, 2003, p. 58.

<sup>793</sup> Ulla Lorenzo, 2013a, p. 133, nota al reparto.

<sup>794</sup> M. Carbajo Lago, tesis en curso.

<sup>795</sup> Casais Vila, 2020, p. 58.

Por añadidura, En un reciente estudio, Paula Casariego ha analizado algunos «despistes» del dramaturgo a partir de los manuscritos total o parcialmente autógrafos de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *La desdicha de la voz* y *Cada uno para sí*, entre los que encuentra confusiones en el nombre de algunas damas<sup>796</sup>. En *Cada uno para sí* la estudiosa observa la vacilación en el nombre de uno de los personajes femeninos. «Violante» se transmite en los folios en limpio, mientras que en los borradores aparece «Beatriz». Ruano de la Haza, editor de la comedia, cree que la alternancia se debe a la revisión o a la reescritura simultánea de otra comedia<sup>797</sup>. Aunque parece que en la mayor parte de los casos corrige los errores en una relectura, Casariego detecta que «*En la vida* se distingue la denominación *Silvia* para el personaje *Livia* en el folio 23r, posible lapsus durante el proceso de escritura que nunca fue advertido por Calderón»<sup>798</sup>. Parece lógico suponer que, en el caso de *Duelos*, en un primer momento pensó en Libia para una de las damas y cuando la incluyó en el texto prefirió otro nombre, de modo que se olvidó de modificarlo en el *dramatis personae*. Esto se ve apoyado por la segunda aparición de las damas:

VT

*Laura*. Quando todos en las armas  
corren à tomar las puertas,  
te quedas tu en la campaña?  
*Otra*. Què folicitas? *Otr*. Què intêtas?  
*Deid*. Pagar à Irifile, *Laura*,  
la agradecida fineza  
de vna piedad engañada [j ]  
(vv. 3617-3623)

Es significativo que solamente aparezca el nombre de «*Laura*» como locutor, mientras que se emplea el determinante indefinido «*Otra*» cuando intervienen las restantes damas. De hecho, Deidamia solamente se dirige a Laura, aunque sea otra la que realiza la pregunta. Parece evidente que Calderón solo tendría en mente que la protagonista iría acompañada de sus cuatro damas, pero el poco peso argumental de los personajes pudo llevarlo fácilmente a confundir el nombre de Doris con el de Libia.

Otro dato que podría haber influido en el lapsus calderoniano es que tanto Libia como Doris son nombres recurrentes de damas o criadas en sus comedias, al igual que Laura y Flora. Libia aparece como dama o criada en al menos *El encanto sin encanto*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *La hija del aire II*, *El mágico prodigioso*, *El mayor encanto, amor*, *El mayor monstruo del mundo*, *La púrpura de la rosa*, *El segundo Scipión* o *Las armas de la hermosura*, estas dos últimas compuestas en fechas cercanas a *Duelos*. En *Fineza contra fineza* son damas Libia y Doris, y esta última también lo es en *El Faetón*<sup>799</sup>. En conclusión, ante nombres recurrentes, a los que el dramaturgo acudía de forma habitual, parece lógico atribuir la falta a Calderón. Por coherencia, enmendamos el error *ope ingenii* e incorporamos en nuestro *dramatis personae* a Doris, que sustituimos por Libia.

En la edición veratassiana también se registran errores gramaticales y sintácticos que dan lugar a faltas de concordancia. El siguiente ejemplo da cuenta de la omisión de la preposición «en», que resulta necesaria para que el pasaje sea coherente:

<sup>796</sup> Ver Casariego Castiñeira, 2016b.

<sup>797</sup> Ruano de la Haza, 1982, pp. 380-381.

<sup>798</sup> Casariego Castiñeira, 2016b, p. 139.

<sup>799</sup> Sobre el registro de personajes en las obras dramáticas calderonianas ver Huerta Calvo y Urzáiz, 2002.

VT  
 Què importa que el enemigo  
 huya vencido, fi dexa  
 montada discordia, que  
 desde allá fu nombre os vença?

Texto crítico  
 ¿Qué importa que el enemigo  
 huya vencido, si deja  
 montada discordia que  
 desde allá *en* su nombre os venza?  
 (vv. 221-224)

De acuerdo con el discurso de Deidamia, «en su nombre» remite al nombre del enemigo, es decir, ‘la discordia que él ha dejado en el bando ganador después de huir os vence *en su nombre* (en el nombre del enemigo)’. En *Bredá* se lee: «si es que tiene / que agradecer el deseo / a quien en su nombre vence»<sup>800</sup>. En la comedia también encontramos la construcción empleada en un contexto similar: «Que dellas guirnaldas / a Deidamia tejan, / para que en su nombre / reine, triunfe y venza] » (vv. 558-561). Por consiguiente, nos encontramos ante un claro anacoluto, de manera que en nuestra edición incorporamos la preposición, que no afecta al cómputo silábico.

En los dos siguientes ejemplos ocurre lo contrario, pues es precisamente la preposición, que debe eliminarse, la causante de la incoherencia sintáctica:

VT  
*Toant.* [j] y *al* que no diga lo propio,  
 fin que de aquí falga viuo,  
 muera à nuestras manos.

Texto crítico  
 TOANTE [j] Y *el* que no diga lo propio,  
 sin que de aquí salga vivo,  
 muera a nuestras manos.  
 (vv. 2092-2094)

*Leo.* Aunque me halla  
 de otro cuidado pendiente;  
*defta* materia, que intente,  
 ya que la toqué, apuralla  
 es bien [j]

LEONIDO Aunque me halla  
 de otro cuidado pendiente  
*esta* materia, que intente,  
 ya que la toqué, apuralla  
 es bien [j]  
 (vv. 838-842)

El primer error parece una simple errata del copista o del componedor, mientras que en el segundo caso es posible que la complejidad sintáctica de los versos, provocada por el abuso del hipérbaton, haya dado lugar a esta pequeña falta gramatical. El parlamento de Leonido es una repuesta a la petición de Toante para que le explique las razones que lo han llevado a abandonar su patria y desembarcar en Tiro. Leonido le dice que, aunque esta materia le halla ahora pendiente de otro cuidado —está preocupado por la conquista de Irífile— es bien que, ya que la tocó, esto es, habló de ella superficialmente, intente «apuralla», concluirla, contarle hasta el final lo sucedido. El sujeto de la oración es «esta materia», por lo que la preposición no tiene cabida.

En el verso 3744 se genera un nuevo anacoluto. Si recuperamos el discurso de Alejandro en el que equipara a Toante con un áspid que traiciona al caminante después de darle cobijo, observamos un error en el uso del pronombre femenino «la»:

VT  
*Sold.* 2. Este, feñor, es Toante,  
 que Tyro à tus pies entrega.  
*Alex.* Dezid, el áspid que abriga

Texto crítico  
 SOLDADO 2 Este, señor, es Toante,  
 que Tiro a tus pies entrega.  
 ALEJANDRO Decid el áspid que abriga,

<sup>800</sup> *Comedias*, I, p. 1050.

aterrado entre la yerva,  
 fimple feno, para que,  
 cobrado el calor, *la* muerda.

aterido entre la hierba,  
 simple seno, para que,  
 cobrado el calor, *lo* muerda.  
 (vv. 3739-3744)

Como se ha comprobado, los versos calderonianos siguen muy de cerca la fábula clásica. Por consiguiente, el sujeto de la oración es «simple seno», el regazo del ingenuo labrador, que abriga al áspid aterido. El animal, una vez recobrado el calor, lo muerde, acabando así con su vida. El referente anafórico del clítico es «simple seno», por lo que debe emplearse el masculino «lo».

También se detecta un error en el género del adjetivo empleado en el verso 3651. En la siguiente escena Cenón presenta a Deidamia ante Alejandro Magno. El emperador macedonio reflexiona sobre cuál ha sido el motivo que ha llevado a la dama a precisar de su ayuda en una intervención en aparte, según hemos señalado en nuestra edición, aunque no se indique en VT:

VT  
*Cen.* Esta, señor, es Deidamia:  
 O quanto estimo que vea  
 que foy quien con su socorro  
 en su busca he dado vuelta!  
 [ ]  
*Alex.* Agradecido de que  
 en su desagravio venga,  
 quiere esforçar mi vengança:  
*Dei.* Magno Invicto Augusto Cefar,  
 à cuyos triunfos es todo  
 el Orbe poca palestra,  
 Deidamia foy, principal  
 parte ofendida de Persia [ ]

Texto crítico  
 CENÓN Esta, señor, es Deidamia.  
 (¡Oh, cuánto estimo que vea  
 que soy quien con su socorro  
 en su busca he dado vuelta!)  
 [ ]  
 ALEJANDRO (*Agradecida* de que  
 en su desagravio venga,  
 quiere esforzar mi venganza.)  
 DEIDAMIA Magno, invicto, augusto César,  
 a cuyos triunfos es todo  
 el orbe poca palestra,  
 Deidamia soy, principal  
 parte ofendida de Persia [ ]  
 (vv. 3645-3658)

Alejandro cree que Deidamia, agradecida por el hecho de que él haya acudido en su desagravio —fue traicionada por los esclavos persas, que dieron muerte a sus compatriotas fenicios— quiere aprovecharse de la situación y alentarle a llevar a cabo su propia venganza, en contra de los persas y de su rey Ciro. En ningún caso podría interpretarse que Alejandro estuviese «agradecido», ya que es él quien ha venido a Tiro para auxiliar a Deidamia.

Se registran igualmente varios errores de concordancia en lo que respecta al número y persona de algunas formas verbales. Así, en el verso 1341 la acotación lee «*Vanfe*» (v. 1341a) cuando solo es Códroas quien sale de escena. En el ejemplo que se muestra a continuación, sería necesaria la corrección del número de la forma verbal al plural, pues el sujeto de la oración es el sustantivo *duelos*:

VT  
*Irif.* Duelos de damas no fuerçan  
 tan escrupulosos, que  
 ni las desdoren, ni ofendan,  
*Toan,* Si haze, quando son las damas  
 como tu.

Texto crítico  
 IRÍFILE Duelos de damas no fuerzan  
 tan escrupulosos que  
 ni las desdoren ni ofendan.  
 TOANTE Si *hacen*, cuando son las damas  
 como tú.  
 (vv. 3810-3814)



En el siguiente caso, por el contrario, VT presenta la forma verbal en tercera persona del plural, pero debe corregirse por la correspondiente forma en singular, puesto que el sujeto de la oración es *indicio*:

VT  
podrá fer que algun indicio  
en la Astrologia del Pueblo,  
que fuele fer adiuino  
de suceßos, que contados  
fe faben antes que vistos,  
nos *descubran*;

Texto crítico  
podrá ser que algún indicio  
en la astrología del pueblo,  
que suele ser adivino  
de sucesos, que contados  
se saben antes que vistos,  
nos *descubra*.  
(vv. 2115-2120)

Asimismo, VT comete una falta en la elección del determinante de la frase nominal en el siguiente caso:

VT  
*Leon.* [j] que vnas voces que han podido  
romper de *tu* soledad  
la claufura, en confuñon,  
Toante, me han pueñto [j]

Texto crítico  
LEONIDO. [j] que unas voces que han podido  
romper de *esta* soledad  
la clausura en confusión,  
Toante, me han puesto [j]  
(vv. 3206-3209)

Es el propio Leonido quien se encuentra en «clausura», de manera que se ha roto su soledad, no la de Toante. Siguiendo la lectura del manuscrito dieciochesco y a Hartzenbusch, hemos enmendado con el pronombre demostrativo «esta».

Otro caso de lectura sintáctica errónea, un tanto más compleja, se detecta en la siguiente intervención de Cenón:

VT  
*Cen.* Ya señora (estoy sin mí)  
*satisfizo* (mal me aliento)  
con que (muerto estoy) mi intento  
*fer* (qué ansia!) para ti  
digna esclaua la perfona.  
[j]  
de eña Palas Africana,  
de eña Persiana Belona

Texto crítico  
CENON Ya, señora, (¡estoy sin mí!)  
*satisfice* (¡mal me aliento!)  
con que (¡muerto estoy!) mi intento  
*fue ser* (¡qué ansia!) para ti  
digna esclava la persona  
[j]  
¡de esa Palas africana,  
de esa persiana Belona  
(vv. 718-725)

Deidamia, enamorada de Cenón, siente celos al observar el interés que el galán ha mostrado por Irífle. Al darse cuenta de su enfado y sin tiempo para reaccionar, Cenón intenta poner una excusa que suene convincente para que Deidamia piense que no tiene una inclinación amorosa hacia la dama persa. Anteriormente, ya se había justificado diciéndole que su intención solo había sido la de capturarla para hacerla esclava de la propia Deidamia:

CENÓN [j] que mi intento solo  
fue ser yo a quien tú le debas  
tan peregrina hermosura [Irífle]  
puesta a tus pies.  
(vv. 249-252)

En esta escena vuelve a utilizar el mismo argumento para tratar de salir airoso de la situación. Los apartes del personaje interrumpen un discurso entrecortado e incompleto de Cenón, temeroso ante la reacción de Deidamia, lo que dificulta la comprensión sintáctica y semántica del pasaje. Suponemos que la enmienda de «satisfizo» por «satisface» da mayor sentido al discurso, puesto que Cenón se refiere a que ya ha satisfecho su promesa, su intención de convertir en una esclava digna para ella a «la persona [ ] de esa Palas africana, / de esa persiana Belona» (vv. 722-725), que es Irífle. Por consiguiente, el verbo debe estar en primera y no en tercera persona. VT comete un nuevo anacoluto dos versos más abajo al omitir el verbo principal de la oración, necesario para que la oración tenga pleno sentido. Aunque es cierto que el verso es correcto desde un punto de vista métrico si se prescinde de hacer la sinalefa entre «qué» y «ansia», es perfectamente aceptable la solución de hacerla con la interpolación de «fue» para obtener el octosílabo. Por añadidura, en la escena previa en la que Cenón explicaba por primera vez a Deidamia cuál había sido la razón de su acercamiento a Irífle empleaba los mismos términos: «que mi intento solo / *fue ser* yo a quien tú le debas / tan peregrina hermosura / puesta a tus pies (vv. 249-252).

Más allá de estas pequeñas faltas gramaticales, se ha detectado un error de mayor entidad, ya que supone la omisión del cuarto verso de una redondilla. Se trata de la última de una larga serie de más de doscientos versos (vv. 602-857) que da paso a una tirada en romance en *e-o*:

VT  
*Cofd.* [ ] mientras hablais: no ferà, *à par.*  
 sino aprebenir, no nombre  
 nadie à Toante por su nòbre. *Vafe.*  
 [ ] [ ] [ ] [ ]  
*Leon.* Entre las varias Prouincias  
 del Aña, al Oriente, el Reyno  
 de Fenicia fue primera  
 Colonia de sus Imperios.  
 (vv. 854-861)

Es posible que el antecedente textual que sirvió de base para la edición veratassiana ya no contase con el verso en cuestión y se hubiese perdido en algún momento previo de la transmisión textual de la comedia. De todos modos, tampoco podemos descartar que se deba a un olvido del copista o del cajista en el proceso de composición, ya que este tipo de despistes en la versificación no son habituales en Vera, que habría completado la laguna si hubiese advertido el error.

En síntesis, el repaso por los escasos errores localizados en el texto de Vera Tassis evidencia un editor esmerado y meticuloso, que ofrece una edición sin apenas faltas y en buenas condiciones. Solo se detectan pequeños despistes, fácilmente subsanables *ope ingenii*: un par de erratas tipográficas, seis errores de locutor, varias faltas de concordancia y un único error en la versificación. Ahora bien, como editor intervencionista, no sabemos hasta qué punto el óptimo estado de su texto se debe a la calidad del manuscrito al que tuvo acceso, un texto posiblemente poco corrupto, sin importantes lagunas, faltas métricas o de sentido, o bien a su tino corrector, que lo habría llevado a corregir y a enmendar determinados lugares e incluso, en ocasiones, a incorporar variantes que responden a sus preferencias y manías personales.

### 2.2.3. El texto de las acotaciones

Sujetas a las alteraciones y reelaboraciones de editores y autores de comedias de acuerdo con las exigencias de cada impresión o montaje escénico, las acotaciones plantean dificultades de adscripción a la mano del poeta o a la de un agente externo. Debido a la situación particular de nuestra comedia, no es posible cotejar el texto veratassiano con impresos o manuscritos anteriores para observar el grado de intervención del «mayor amigo» de Calderón sobre el «texto espectacular» del testimonio que empleó como base para su edición<sup>801</sup>. No obstante, de su análisis pueden extraerse algunas conclusiones acerca de la procedencia del antecedente textual de Vera y del tipo de representación para la que se utilizó tal manuscrito.

En líneas generales, las acotaciones de VT son escasas y lacónicas. Se limitan a marcar de forma escueta, casi taquigráfica, las salidas y entradas de los personajes, alguno de sus gestos o movimientos deducibles por el contexto y la mínima utilería necesaria en escena:

|       |  |
|-------|--|
| 1215a | <i>Salen Deidamia y Laura folas</i>  |
| 2742a | <i>Pegala</i>  |
| 1534a | <i>Defmayase</i>   |
| 1369a | <i>Sale Morlaco, y Flora tràs èl con vn palo</i>                                 |
| 3187a | <i>Sale Toante, abriendo vna puerta, y trae luz, y vna cestilla en las manos</i> |
| 3526a | <i>Ponele el laurel</i>  |
| 2443a | <i>Deteniendole</i>  |

La obra se desarrolla en diversos espacios, entre ellos, un campo de batalla, un palacio, un jardín, el aposento de Leonido o una casa particular de Tiro. No se hacen explícitos ninguno de estos cambios escénicos, aunque sí se deducen implícitamente a partir de determinadas marcas en el diálogo de los personajes. Por esta razón, las ediciones modernas, desde Hartzenbusch (1850), seguido por Astrana Marín (1932) y Valbuena Briones (1959) añaden los lugares de acción en los que se suceden los acontecimientos y un número destacado de acotaciones para facilitar al lector la intelección del texto. Los manuscritos dieciochescos conservados, manejados por los comediantes encargados de la representación de *Duelos* en el Coliseo del Buen Retiro, presentan, como se comprobará, cambios sustanciales en el texto espectacular<sup>802</sup>. La falta de precisión en las indicaciones de VT habría obligado al responsable del montaje a ampliar su contenido, con mención expresa y detallada de las distintas «mutaciones» escénicas, e incluso a incorporarlas en determinados lugares con el fin de trasladar el material dramático a las tablas.

Aunque la parquedad didascálica domina los textos dramáticos del Siglo de Oro<sup>803</sup>, se detectan algunas carencias en las acotaciones veratassianas. Faltan numerosos apartes, en ocasiones se omite la entrada o salida a escena de un personaje y en algunos puntos se detectan incoherencias en la colocación de la indicación. Estos casos, a menudo corregidos por los responsables de la adaptación del XVIII o por los editores modernos, se enmiendan en nuestra edición y se señalan en la anotación de la comedia.

<sup>801</sup> Se emplea aquí la terminología acuñada por Bobes Naves, 1991. Para un panorama completo sobre las acotaciones en el teatro aurisecular y su funcionalidad en la dramaturgia calderoniana ver Monzó, 2019.

<sup>802</sup> Sobre las divergencias en el plano didascálico entre VT y la tradición manuscrita ver el apartado dedicado a la adaptación textual.

<sup>803</sup> «Ha de tenerse en cuenta que nos movemos en el ámbito del teatro de corral del siglo XVII, es decir, las acotaciones tenderán a ser comparativamente escuetas en comparación con épocas posteriores, y gran parte de los movimientos escénicos habrán de deducirse de las indicaciones implícitas contenidas en el diálogo» (Rodríguez-Gallego, 2018, p. 159).

La vaguedad e imprecisión de algunas de las indicaciones escénicas de VT podría aproximar el texto al autógrafo del dramaturgo. En la copia «original», el poeta solía dar ciertas directrices, pero reservaba los detalles de la puesta en escena al autor de comedias. En el texto veratassiano se observan hasta tres expresiones poco concisas detrás de las que podría encontrarse la pluma de Calderón:

- 1871a        *Salen todos los cautiuos **que pudieren** Toante, Cofdroas y Muficos*
- 532a        *Lleuanle y falen las Damas **que pudieren**, cantando, y baylando, con guirnaldas de flores, y detrás Deidamia, Irifile, y Flora. VT*
- 3361a       *Vanfe, y falen los hombres, y mugeres **que puedan**, y canta la mufica. VT*

De acuerdo con Ruano de la Haza, este tipo de fórmulas deberían atribuirse al dramaturgo, que ofrece al autor de comedias distintas posibilidades para el montaje y escenificación de la pieza:

El poeta solamente incorporaba las indicaciones escénicas que consideraba esenciales, muchas veces acompañadas de frases como «si fuere posible», «si lo hubiere» [ ] Claramente, los poetas dejaban los detalles de la escenificación en manos del autor, el cual los solía incorporar a los manuscritos copia que sacaba para la representación<sup>804</sup>.

En la misma línea, Morrás y Pontón afirman que

las acotaciones de los manuscritos, así formuladas, parecen corresponderse al *usus scribendi* del poeta, que ofrece, con carácter hipotético, una opción que puede ser aprovechada o desechada por la compañía teatral en función de sus medios<sup>805</sup>.

La parquedad detectada en las acotaciones, así como las expresiones utilizadas, concuerdan con la conocida ley enunciada por Ruano de la Haza sobre las acotaciones como factor determinante para discernir entre un testimonio derivado del «original» y un manuscrito de comediantes:

La escasez de acotaciones en un manuscrito o edición impresa sugiere una probable derivación del texto original del dramaturgo. Por el contrario, una abundancia de acotaciones, especialmente dirigidas a los movimientos de los actores o a detalles de la escenificación, apunta a un manuscrito destinado a una representación específica<sup>806</sup>.

Sin embargo, esta enunciación general no puede aplicarse a todas las comedias calderonianas, tal y como ha demostrado Rodríguez-Gallego<sup>807</sup>. En un reciente trabajo sobre las acotaciones de Calderón, el investigador encuentra una importante falta de sistematicidad en el obrar del propio dramaturgo, pues sus autógrafos no son siempre parcos en acotaciones o en detalles escénicos. Ya Fernández Mosquera, en un artículo muy revelador sobre las acotaciones del manuscrito parcialmente autógrafo de *El mayor monstruo del mundo* encontraba lo que para él representaba una «excepción», puesto que su análisis del manuscrito Res/79 mostraba que las didascalias eran «bastante ricas y muy precisas por parte del propio

<sup>804</sup> Ruano de la Haza, 1988a, p. 84.

<sup>805</sup> Morrás y Pontón, 1995, p. 84. Para más ejemplos de este tipo ver Morrás y Pontón, 1995, pp. 86-87.

<sup>806</sup> Ruano de la Haza, 1998, p. 36.

<sup>807</sup> Ver Rodríguez-Gallego, 2018.

poeta», frente al resto de testimonios impresos conservados<sup>808</sup>. Por ello, el investigador afirma que «*El mayor monstruo del mundo* rompe de esa manera la tendencia general del teatro del XVII»<sup>809</sup>. Pero, como bien matiza Rodríguez-Gallego, tal vez no estemos ante una excepción, por lo menos en lo que respecta al teatro calderoniano. Después de realizar un cotejo entre las acotaciones de los siete autógrafos salidos de la pluma de Calderón y los respectivos testimonios antiguos de cada una de las comedias, su conclusión es la siguiente:

En ocasiones Calderón era de un extremo laconismo, como en sus comedias de capa y espada, lo que llevaba a los testimonios posteriores a incorporar algunas acotaciones explícitas para facilitar la intelección del texto, pero otras veces incluía informaciones más detalladas, que con frecuencia eran recortadas o suprimidas en los siguientes testimonios. El género dramático o bien la complejidad escénica parecen estar detrás del comportamiento del poeta<sup>810</sup>.

Así, la escasez y el laconismo de las acotaciones en los autógrafos de comedias como *La desdicha de la voz* o *La selva confusa* obliga a que en ocasiones los testimonios posteriores incorporen indicaciones escénicas o kinésicas, que extraen incluso del propio texto literario. Por otra parte, en *El gran príncipe de Fez* o en *El secreto a voces*, en particular, pueden encontrarse casos diametralmente opuestos. Por esta razón, no podemos afirmar con rotundidad que un testimonio con pocas acotaciones y escasamente detalladas sea siempre una derivación del autógrafo.

En cuanto al *modus operandi* veratassiano con respecto al texto de las acotaciones, Rodríguez-Gallego encuentra, sin embargo, cierta regularidad:

solo en las ediciones de Vera Tassis se ha podido percibir una labor consciente y bastante sistemática con respecto a las acotaciones, tendente en general a la adición de indicaciones explícitas que se podían deducir del texto dialogado, con lo que Vera parecía querer facilitar la lectura de las obras<sup>811</sup>.

Debemos suponer, por tanto, que el «mayor amigo» de Calderón pudo hacerse con un texto cercano al autógrafo, en este caso parco en acotaciones, al que tal vez incorporase determinadas indicaciones escénicas extraídas del texto literario, como habitualmente hacía. Podrían ser ejemplos de ello *Llora* (v. 646a), *Señala dentro* (v. 2497a), *Entrafe* (v. 2466a), *De rodillas* (v. 1534a) o *Defmayase* (v. 679a), acotaciones redundantes, que no añaden información al contenido de la obra y deducibles por el contexto<sup>812</sup>.

De todos modos, la ausencia de referencias explícitas acerca del aspecto del tablado también apunta a una puesta en escena de escasa complejidad técnica y a un espacio de

<sup>808</sup> Fernández Mosquera, 1996, p. 253.

<sup>809</sup> Fernández Mosquera, 1996, p. 253.

<sup>810</sup> Rodríguez-Gallego, 2018, p. 186.

<sup>811</sup> Rodríguez-Gallego, 2018, p. 187.

<sup>812</sup> Rodríguez-Gallego, 2018, pp. 181-182 propone algunos ejemplos de este tipo en las ediciones veratassianas de las siete comedias calderonianas que cuentan con manuscritos autógrafos. De todos modos, encuentra redundancias incluso en los textos salidos de la pluma de Calderón: «al observar estos ejemplos de leves añadidos de información, más o menos redundantes, debe tenerse en cuenta que no está claro cuándo Calderón decide añadir una acotación explícita y cuándo no, pues no parece comportarse de manera similar en contextos en apariencia análogos» (Rodríguez-Gallego, 2018, p. 167). De este modo, podríamos pensar en acotaciones que bien fueron añadidas en algún caso por el propio Vera Tassis en un intento de clarificar la intelección del texto, o bien estaban ya en el original calderoniano. En el apartado dedicado a la adaptación textual dieciochesca, en el que se realiza un análisis comparativo entre las didascalías de la tradición manuscrita y las de VT, se examinan algunas de las supresiones de este tipo de indicaciones en los manuscritos, que para un espectador resultan redundantes e innecesarias.



dimensiones reducidas. Es muy probable que Vera Tassis hubiese tenido acceso a un manuscrito utilizado para una representación palaciega que tal vez no requirió de abundantes recursos escenográficos ni de tramoyas, quizás llevada a escena en el salón que sugiere el marbete anexionado al título de la comedia.

Por añadidura, los componentes básicos que conforman el teatro mencionados en las acotaciones tampoco remiten a un espacio sofisticado que dispusiese de medios técnicos. Frente a la tradición manuscrita, en la que se alude al juego de bastidores, telones de fondo o al foro del imponente Coliseo del Buen Retiro, en VT los personajes salen «*al paño*» (v. 2918a), «*correse una cortina*» (v. 3167a), se ponen «*a la puerta*» (2307a) o, como Anteo, caen «*medio dentro del vestuario*» (v. 2382a). Todos los elementos del «decorado básico» del teatro, en términos de Ruano de la Haza, son característicos del corral de comedias<sup>813</sup>. En efecto, el estudioso explica que, en ocasiones, los personajes llaman indistintamente puerta o paño a los lugares por los que los actores efectuaban sus entradas y salidas. Una de las posibles explicaciones es que probablemente las puertas situadas en el nivel inferior tenían una antepuerta de paño<sup>814</sup>. En apoyo a esta tesis, Ruano pone de ejemplo, precisamente, una acotación del texto de *Duelos: Sale Cenon à vna puerta, y Leonido à otra, quedandose al paño, y pafsease Irifile* (v. 1617a). Añade el crítico que «el hecho de que todas estas puertas tuvieran un paño, una antepuerta o fueran descubiertas sugiere que Calderón sabía que todas tendrían una cortina delante»<sup>815</sup>.

Las indicaciones de VT, por consiguiente, encajan con las fórmulas típicas de la puesta en escena de los corrales. No obstante, los teatros móviles desmontables que se erigían en los salones y apartamentos regios también podían disponer de los elementos mencionados. De hecho, Greer y Varey apuntan a la posibilidad de que existiese una estancia similar a la del vestuario en los teatros de los salones de palacio. Sobre la representación en el «Salón Dorado» del Alcázar de *Los celos hacen estrellas* en el año 1672 afirman:

Detrás del tablado hemos de suponer la existencia de un espacio que serviría de vestuario y para la orquesta. Teniendo en cuenta el espacio que ocuparía el vestuario y el tablado mismo —quizá unos 40 pies— se puede deducir que el espacio que quedaba libre para el auditorio en 1672 medía aproximadamente unos 33 pies de ancho por 88 de largo<sup>816</sup>.

Por consiguiente, Vera Tassis podría haber tomado su texto de una «Fiesta que se representó a sus majestades en el Salón Real de palacio», en consonancia con el marbete que el editor incorpora al título en la «Tabla de comedias» o de una representación en algún otro espacio regio de dimensiones reducidas. Debemos tener en cuenta que, en los últimos años de su actividad dramática, Calderón solo escribía para palacio. Además, el acceso de Vera Tassis a manuscritos palaciegos no le resultaría demasiado difícil si tenemos en cuenta sus vínculos con el mundo cortesano del momento, como el que parecía mantener con la compañía de Manuel Vallejo, que representó la pieza «particularmente ante sus majestades en palacio» el 25 de diciembre de 1680<sup>817</sup>.

Otra cuestión sobre la que cabe llamar la atención es la condición del texto que el mayor amigo de Calderón ofrece en su volumen, una edición concebida para ser leída. Pese a que «implícitamente se asume que la preparación de los textos para la imprenta, para la lectura,

<sup>813</sup> Sobre la funcionalidad de las cortinas, puertas y paños en la escenificación de las piezas teatrales del Siglo de Oro en los corrales de comedias ver Ruano de la Haza, 2000, pp. 135-145.

<sup>814</sup> Ruano de la Haza, 2000, p. 139.

<sup>815</sup> Ruano de la Haza, 2000, p. 140.

<sup>816</sup> Greer y Varey, 1997, pp. 20-21.

<sup>817</sup> Ver *DICAT*.

conlleva una reducció de las acotaciones»<sup>818</sup>, no parece este el procedimiento habitual del editor. Más allá de las posibles reformulaciones e intervenciones que Tassis solía hacer, si examinamos algunos ejemplos similares al de *Duelos*, me refiero a comedias que hasta la recopilación veratassiana circulaban solamente como manuscritas, observamos en algunos casos una profusión y un detallismo llamativos en el plano de las acotaciones de los textos de Vera. Si nos centramos en el texto de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, publicado en la *Verdadera quinta parte* (1682) encontramos extensas didascalias, que nada tienen que ver con el laconismo de las de *Duelos*. María Luisa Tobar, quien ha examinado los tres manuscritos conservados de la pieza —Ms. 9373 BNE (M1), Ms. 16743 BNE (M2) y Ms. 8314 Biblioteca Arsenal París (M3)— ha propuesto la derivación del texto veratassiano de M2<sup>819</sup>. Al revisar las acotaciones de M2 se comprueba la coincidencia —teniendo en cuenta pequeñas variantes y diferencias ortográficas— con el texto veratassiano, como se observa en los siguientes ejemplos<sup>820</sup>:

- |    |  |
|----|--|
| VT | <i>Transmutase el Teatro de la selua en el de Marina, y ferà su scena toda de peñascos asperos, lobregos, y incultos, fundados sobre ondas, que finjan lo mas que puedan, fer escollos del Mar, de vna de sus cumbres se hà de defatar vna ria, que atrauieffe el tablado, y baxar por ella un barco con Leonido, y Polidoro, y en llegando à saltar en tierra, desaparece el barco, como lleuado de la corriente (p. 7)</i> |
| M2 | <i>Transmutase el teatro de la selba en el de marina y sera su scena toda de peñascos asperos lobregos y incultos fundados sobre ondas q finxan lo mas q puedan ser escollos del mar; de vna de sus cumbres se a de desatar una Ria q atraviase el tablado y bajar por ella un barco con Leonido y polidoro, y en llegando a salrar en tierra desaparece el barco como llebado de la corriente (fol. 6v)</i>                 |
| VT | <i>En el foro deste Teatro hà de auer vna gruta, cuya puerta, pintada de peñascos, pueda à su tiempo abrirse en dos bastidores, y sobre ellos fingida la natural de vna como rotura de la misma peña, por donde caygan las armas dentro de la cueua (p. 8)</i>   |
| M2 | <i>En el foro deste teatro a de aber una gruta cuya puerta pintada de peñascos pueda a su tiempo abrirse en dos bastidores y sobre ellos finxida la natural de una como Rotura de la misma peña por donde caygan las armas dentro de la cueba (fol. 7r)</i>  |

Parece claro que Vera se hizo con un manuscrito que, en cualquier caso, sería muy cercano al estreno de la comedia, llevada a escena los días 3, 4 y 5 de marzo de 1680 por los desposorios de Carlos II con María Luisa de Orleáns en el Coliseo del Buen Retiro, ya que tan solo dos años después fue incluida por el editor en el quinto volumen.

Algo parecido puede deducirse de *El segundo Scipión*, única comedia inédita incluida en la *Séptima parte* (1683). También se estrenó en una fecha próxima a la publicación del volumen, el 6 de noviembre de 1677, y presenta acotaciones escénicas minuciosas, de lo que se infiere que posiblemente Vera hubiese accedido a un manuscrito utilizado para esa representación. Erik Coenen afirma que

<sup>818</sup> Rodríguez-Gallego, 2018, p. 152.

<sup>819</sup> Tobar, 2015.

<sup>820</sup> Al no existir una edición versificada de la comedia, se cita por el número de página de la *parte* veratassiana correspondiente.

hay una edición de *El segundo Scipión* impresa en Nápoles en 1681, año de la muerte de Calderón. Pudo llegar a conocimiento de Vera, pero se conservan también manuscritos de 1676 y 1678, y he comprobado que las acotaciones del texto que publicó coinciden no con el texto napolitano sino con el manuscrito de 1678<sup>821</sup>.

Efectivamente, como demuestran los ejemplos que se reproducen, las variantes entre las acotaciones del manuscrito de 1678 (BNE MSS/17.111) y las de la *Séptima parte* son mínimas:

- |    |   |
|----|---|
| VT | <i>Transmutafe el teatro de la Loa, que ferà la fabrica de vn sumptuofo Templo, y se vè la perspectiva de vna campaña rustica, poblada de chozas, cabañas, y villages, y al fon de caxas, y trompetas, dicen dentro (p. 108)</i>  |
| MS | <i>Transmutandose el teatro de la loa que sera la fabrica de un templo suntuoso se bera la prespectiba de una canpañã rustica poblada de choças cabañas y billajes y dicen dentro al son de tronpas y cajas unas y otras voces lo siguiente (fol. 4r)</i>   |
| VT | <i>Con esta repetición, caxas y trompetas, se entran todos por vna parte, y salen por otra, en cuyo intermedio, sin ceffar la musica, y bayle, se mudan los bastidores de villages en los de tiendas de campaña, cuyo foro ferà vna tienda mayor, con puertas que descubran algunos adornos à lo lexos, como fillas, bufetes, y efcritorios, y à su tiempo, entraran por ella Arminda, y las mujeres, quedandose los demás en el tablado (p. 125)</i> |
| MS | <i>con esta repetición de caxas y trompetas todos entran por una puerta y salen por otra y en este yntermedio se mudan los bastidores de billajes en los de tiendas de campaña cuyo foro será una tienda maior con puertas que descubran algunos adornos a lo lejos como sillas bufetes y escritorios y a su tienpo entraran por ella arminda y las mujeres quedandose las demas en el tablado (fol. 30r)</i>   |

En síntesis, estos ejemplos demuestran que cuando Vera utilizó manuscritos extraídos directamente de una representación, sin la posibilidad de consultar ediciones impresas, los llevó a la prensa sin eliminar o reducir las extensas y detalladas didascalias, que son reflejo del montaje escénico de esa representación concreta. Por ello, deberíamos desechar el supuesto de que la preparación de un texto con vistas a su publicación requería de la supresión de determinadas didascalias, especialmente dirigidas a la puesta en escena, al menos, en lo que respecta al procedimiento editorial de Vera Tassis. De hecho, carecería de sentido que siguiese esta estrategia comercial, ya que el respeto por la puesta en escena del estreno de comedias como *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* o *El segundo Scipión* concede autoridad a sus textos, lo que en último término funciona a modo de reclamo publicitario. No parece casual que Vera abra su primer volumen calderoniano, la *Verdadera quinta parte* (1682) con la última fiesta regia en vida de Calderón, es decir, con la presentación de una pieza inédita y de actualidad, que demostraría su acceso a materiales de primera mano. Recordemos el marbete que acompaña al título: «Fiesta que se representò à fus Maegestades en el Colifeo del Buen Retiro». También es significativo que en la *Séptima parte* altere su *modus operandi* habitual, es decir, la publicación de comedias que ya habían sido impresas previamente y solo incorpore esta comedia inédita, lo que corrobora que tuvo acceso a un testimonio próximo al estreno de la pieza y decidió incluirlo en el volumen. Tampoco es baladí el rótulo que sigue al título de *El segundo Scipión*: «Fiesta que se representó a los años del rey nuestro señor don Carlos Segundo».

---

<sup>821</sup> Coenen, 2011a, p. 79.

Por todo ello, si recuperamos el caso de *Duelos*, debemos suponer que Vera accedió a un manuscrito de una representación que difícilmente contó con una escenografía compleja; más bien, deberíamos pensar en un espacio reducido, que podría ser el «Salón» al que alude el editor, cualquier otro apartamento regio, o más difícilmente un corral, como se ha comentado. Si las acotaciones son escasas es porque lo eran en el manuscrito que manejó. El editor no parecía prescindir de indicaciones escénicas si se trataba de textos extraídos de fiestas palaciegas. Fue Shergold quien localizó importantes cambios en el plano de las acotaciones entre las primeras ediciones de *Psiquis y Cupido* —aparecida bajo el título *Ni Amor se libra de amor* en la *Tercera parte*— y de *El Faetón*, publicada en la *Cuarta*, con respecto a las reediciones veratassianas. Ambas se repusieron entre diciembre de 1679 y el carnaval de 1680, lo que llevó al hispanista inglés a conjeturar que las innovaciones escénicas reflejadas en los volúmenes impresos por Vera se debían a que tal vez tuvo acceso a los manuscritos de esas nuevas representaciones en palacio<sup>822</sup>. Sus conclusiones apuntan en la misma dirección que la que nosotros planteamos: existía un interés en el editor por reproducir, con mayor o menor grado de fidelidad, los detalles escénicos de los testimonios que tenía a su alcance. Por todo ello, el manuscrito de *Duelos* que sirvió de base a la edición veratassiana debía reflejar un montaje escénico de poca complejidad técnica y en un escenario limitado.

Otra opción, que tampoco deberíamos descartar, es que tal vez se sirvió de una copia «en limpio» apógrafo cercana al original calderoniano que pudo conseguir del archivo de alguna compañía. Parece lógico, por tanto, que las indicaciones sean ciertamente imprecisas o no presente ninguna acotación sobre la apariencia del escenario, pues este tipo de directrices se incluirían en los manuscritos copia que se sacaban cada vez que se representaba la obra<sup>823</sup>.

### 2.3. VT Y LOS TESTIMONIOS IMPRESOS POSTERIORES

La publicación de las *partes* veratassianas en los últimos decenios del siglo XVII supuso un enorme éxito de ventas, que dio lugar al surgimiento de diversos proyectos editoriales de las comedias de Calderón «de rigor y transparencia variables»<sup>824</sup>. Como bien ha documentado René Andioc, don Pedro era todavía en el siglo XVIII el dramaturgo más representado, un puesto que ocupó hasta los años setenta de la centuria<sup>825</sup>. Pero su predominio no concernía solo a los

<sup>822</sup> Shergold, 1955, pp. 213-215.

<sup>823</sup> «En algunas ocasiones las alteraciones, adiciones, cortes y modificaciones que los autores de comedias introducían en el texto del poeta aparecen en el manuscrito original. Pero en la mayoría de los casos, los cambios se debían de hacer en las copias parciales que se sacaban para los actores. El manuscrito original se conservaría más o menos intacto en la caja fuerte de la compañía» (Ruano de la Haza, 1988a, p. 83). Iglesias Feijoo insiste en esta misma cuestión: «los manuscritos se guardaban con cuidado y se vigilaban las copias que se realizaban [j] Por tanto, como propiedad valiosa, no es extraño que se guardasen en la caja del dinero, de la que se sacarían para hacer los traslados de las partes cuando hubiera que representarla. Y no es seguro que los actores tuvieran copia completa de la comedia, sino sólo de sus intervenciones, con el pie de entrada de las mismas» (2001, p. 83). Podría haber ocurrido lo mismo en este caso, de manera que Vera habría tenido acceso a un manuscrito custodiado por una compañía que lo habría mantenido sin demasiadas alteraciones.

<sup>824</sup> Vega García-Luengos, 2002b, p. 19.

<sup>825</sup> «Si nos atenemos al número de obras puestas por las dos compañías, no cabe duda de que durante la primera mitad del siglo e incluso hasta los años setenta, es Calderón el comediógrafo a cuyo repertorio se acude con más frecuencia, no sólo de entre los del siglo de oro, sino también del XVIII, lo cual ya constituye de por sí un fenómeno excepcional» (Andioc, 1976, p. 18).



escenarios, sino también a las «librerías», según ha tratado de demostrar Germán Vega<sup>826</sup>. Las continuas ediciones y reediciones sueltas de las comedias calderonianas que se difundieron a lo largo del siglo XVIII adoptaron casi de forma exclusiva el texto de Vera Tassis como base, una situación que se prolongó en el siglo XIX e incluso XX. De todas formas, en muchos casos, el recurso a los textos del «mayor amigo» de Calderón no pareció responder tanto «a un proceso de valoración de los testimonios existentes», como a la mayor accesibilidad y difusión frente a las ediciones de las *partes* publicadas en vida de Calderón<sup>827</sup>. Con todo, se observa un dominio absoluto de Vera, que en un caso como el que nos ocupa está más que justificado.

Como cabía esperar, todas las ediciones impresas posteriores a la *Novena parte* (1691) toman como texto base para *Duelos* la edición de Vera o un testimonio de procedencia veratassiana, sin que se detecte la posible consulta de cualquier otro testimonio alternativo. El fácil acceso a los textos del «mayor amigo» de nuestro dramaturgo, así como la ausencia de ediciones impresas previas, permite explicar que los editores posteriores no se aparten de las *partes* veratassianas. Son, a todas luces, *codices descripti*, pues derivan directamente de VT e introducen nuevas erratas, faltas métricas, de concordancia o de sentido que solo desmejoran el texto. No obstante, algunas de estas ediciones, en lugares puntuales, corrigen algunos de los errores enumerados en el apartado anterior, de manera que, pese a su aparente falta de utilidad, algunas de sus enmiendas, realizadas *ope ingenii* por el copista o el editor, se han tenido en cuenta a la hora de fijar nuestro texto.

### 2.3.1. VT y VT2

Entre el enorme volumen de ediciones en libros y en pliegos sueltos que vieron la luz a comienzos del siglo XVIII, salió a la venta la reedición completa de los nueve tomos veratassianos entre 1715 y 1731<sup>828</sup>. Hace ya varias décadas Moll demostró que la reimpresión de *Novena parte* era falsificada, pues se realizó a partir de los preliminares de la genuina, que en aquel momento ya no tenían validez legal. La fecha que figura en el pie de imprenta tampoco es verídica, ya que, de acuerdo con las investigaciones del estudioso, salió de las prensas de Juan García Infanzón en 1731<sup>829</sup>.

El texto de VT2 es una copia a plana y renglón de la primera edición veratassiana, de manera que es considerado *descriptus*. No se corrige ninguno de los errores advertidos en la *editio princeps* de la pieza; más bien, se añaden numerosas erratas, lo que denota el escaso celo de los editores encargados del volumen. Así, se advierten abundantes errores tipográficos derivados del proceso de impresión (omisión o confusión de tipos, tipos al revés, etc.), que ensucian y desmejoran el texto:

---

<sup>826</sup> «Aparte de su valor ecdótico, el conjunto de ediciones antiguas calderonianas no puede por menos que causar asombro por su volumen enorme. Sin estar cerca aún del control bibliográfico deseable, son tales las cantidades ya censadas y las conjeturables que la posición de Calderón en el panorama general puede calificarse de claro predominio [j] Y esto no sólo sobre Tirso, Moreto, Rojas Zorrilla y el resto de los dramaturgos (incluido Lope de Vega), sino también sobre Quevedo, Góngora y el resto de los escritores de literatura de ficción (incluido Cervantes). De acuerdo con los indicios materiales que permiten aproximarnos a una actividad tan personal, y a menudo privada y hasta secreta, cual es la lectura, el autor de *La vida es sueño* apuntaría como el autor de textos nocionales más leído de los Siglos de Oro, al menos durante la trayectoria del libro antiguo, es decir, desde las primeras ediciones de sus obras, hacia 1630, hasta dos siglos más tarde, cumplido el primer tercio del XIX» (Vega García-Luengos, 2002b, p. 16).

<sup>827</sup> Caamaño, 2006, p. 190.

<sup>828</sup> Ver al respecto Moll, 1983.

<sup>829</sup> Moll, 1983, pp. 230-231.



|      |   |
|------|---|
| 992  | <i>tragico</i> exemplo VT<br><i>traigo</i> exemplo VT2                            |
| 1436 | nuestra <i>platica</i> VT<br>nuestra <i>paltica</i> VT2                           |
| 1602 | qualquier razon, que <i>aventure</i> VT<br>qualquier razon, que <i>avenre</i> VT2 |
| 1926 | que el laurel del <i>vencedor</i> VT<br>que el laurel del <i>vencedoc</i> VT2     |
| 2571 | <i>naufrafo</i> peregrino VT<br><i>neufrafo</i> peregrino VT2                     |
| 2711 | <i>Quando</i> mi vida te enoje VT<br><i>Qaando</i> mi vida te enoje VT2           |
| 3397 | La Aurora con <i>llorar</i> VT<br>La Aurora con <i>lloror</i> VT2                 |
| 3747 | <i>nunca</i> delinquentesVT<br><i>eunca</i> delinquentes VT2                      |
| 1335 | <i>desde</i> luego VT<br><i>pesde</i> luego VT2                                   |

Junto a estas erratas ortográficas, se registran numerosos versos amétricos, que ponen de manifiesto la poca atención prestada al cómputo silábico y a la rima. Se omiten preposiciones, artículos, conjunciones, o se producen repeticiones. Al tiempo, se advierten faltas de concordancia, dando lugar a versos sin coherencia semántica y sintáctica. A continuación, se enumeran algunos ejemplos:

|           |   |
|-----------|---|
| 3286-3287 | porque <i>fi en vn</i> Horizonte / es la cumbre lo poltrero VT<br>porque <i>fin vn</i> Horizonte / es la cumbre lo postrero VT2   |
| 2509-2510 | y advierte que honor, y <i>vida</i> / me và en callar lo que has visto VT<br>y advierte que honor, y <i>vida</i> , y <i>vida</i> / me và en callar lo que has visto VT2 |
| 2181-2182 | à caufa de que Deidamia / baxaua a <i>fu</i> ameno fitio VT<br>à caufa de que Deidamia / baxava a <i>fer</i> ameno fitio VT2  |
| 847-851   | que viuas priuilegiado / del trabajo, <i>que ha obligado</i> / a los demás VT<br>que viuas privilegiado / del trabajo, <i>obligado</i> / à los demás VT2                |
| 3198-3200 | es fuerça que ande / defvelada, <i>la</i> comida / antes no pude traer VT<br>es fuerza que ande / defvelada, comida / antes no pude traer VT2                           |

También se detectan confusiones semánticas o errores por atracción:

- 397-400      Quien os dixo que la ira / pudo fer nunca *obediencia*, si anticipada al mandato, / passa de jufta à *violenta*? VT  
 Quien os dixo que la ira / pudo fer nunca *obediencia*, / fi anticipada al mandato, / passa de jufta à *violencia*? VT2
- 638-639      à *Ciro*, de Perfia Rey, / escriui VT  
 à *Tiro*, de Perfia Rey, escrivi VT2
- 1183-1185    Ceffe el *despecho*, / que mudarè de opinion, / fi mudas tu de argumento VT  
 Ceffe el *despeño*, / que mudarè de opinion / fi mudas tu de argumento VT2

En síntesis, VT2 es un testimonio *descriptus*, sin relevancia textual, que solo desmejora la primera edición de la pieza.

### 2.3.2. VT y PVT

Gracias al enorme éxito que en la época tuvieron las ediciones del que se autodenominaba «gran amigo» de Calderón, a comienzos del siglo XVIII se llevaron a la imprenta estos volúmenes, que no son más que «conjuntos de sueltas encuadernadas juntas, fáciles de detectar ya que los auténticos cuentan con paginación continua mientras que en los falsos cada comedia presenta numeración propia»<sup>830</sup>. Como se avanzaba en su descripción bibliográfica, se han consultado hasta cuatro tomos Pseudo Vera Tassis de la *Novena parte*, además de una suelta que custodia la Biblioteca Nacional de España con signatura T/18984. Aunque se hayan identificado dos colecciones distintas de Pseudo Vera Tassis<sup>831</sup>, los cinco testimonios de *Duelos de amor y lealtad* son ejemplares de una misma suelta, pues son tipográfica y textualmente idénticos, tal y como se demuestra en esta pequeña selección de erratas evidentes, compartidas entre todos ellos:

- 1112          Irifile VT, VT2  
 Irifiel PVT
- 37451        Aora VT, VT2  
 Aosa PVT
- 3848a        *Dentro* VT, VT2  
*Denero* PVT
- 3875          aquí digas VT, VT2  
 aquídigas PVT
- 3133          alvergar VT, VT2  
 albergsr PVT

<sup>830</sup> Rodríguez-Gallego, 2013, p. 465.

<sup>831</sup> Los volúmenes BNE T/8589 y el microfilmado de la Universidad de Pennsylvania (989 thru 1020, reel 22, libro II) pertenecen a la colección denominada PVT1, que presenta en su conjunto algunas divergencias con respecto a los ejemplares BNE R/11353 y el conservado en la Biblioteca Nacional de Austria, identificados bajo la sigla PVT2, ya que no todas las sueltas incluidas en ambos tomos son idénticas entre sí.

|      |                                |
|------|--------------------------------|
| 2012 | politica VT, VT2<br>Polica PVT |
| 1417 | fabrà VT, VT2<br>fobrà PVT     |

Cabe señalar que en lo concerniente a la *Novena parte* y de acuerdo con las investigaciones de Greer y Sáez Raposo, son siete las comedias con ejemplares idénticos en las dos colecciones de Pseudo Vera Tassis que se han identificado: *La señora y la criada*, *Nadie fie su secreto*, *Céfalo y Pocris*, *El castillo de Lindabridis*, *Bien vengas, mal*, *Cada uno para sí* y la nuestra, *Duelos de amor y lealtad*<sup>832</sup>.

Conviene señalar, no obstante, que no todas las sueltas Pseudo Vera Tassis son, en realidad, una copia de un tomo veratassiano. Se ha comprobado que en lo que se refiere a la *Novena parte*, para *Armas*, *Nadie fie*, *Amar después*, *Duelos*, *Céfalo y Pocris*, *Lindabridis* y *Bien vengas*, se ha utilizado VT como texto base. Por el contrario, las sueltas PVT de *Amado* siguen la *Quinta parte* (Madrid, 1677); los PVT de *Señora* adoptan el texto de la *Parte 46* de *Escogidas*; los de *Tres justicias* derivan indirectamente de la *Parte 15* de *Escogidas*<sup>833</sup>; las sueltas de *Un castigo* y *Cada uno* toman como texto base *Diferentes 28* y la *Parte 15* de *Escogidas* respectivamente.

En el caso de *Duelos*, el texto de PVT sigue de forma clara la *editio princeps*. Al igual que VT2 es una edición realizada a plana y renglón sobre VT, de modo que se respeta la disposición del texto. Se reproduce la mayor parte de los errores detectados en VT, desde las erratas más obvias «quando» por «que ando» (v. 1799), «aterrado» por «aterido» (v. 3742) hasta la omisión del cuarto verso de la redondilla en cuestión (v. 857). Solamente se ha subsanado *ope ingenii* la acotación «*Vanfe*» (v. 1341a) por «*Vafe*» y se ha enmendado la forma en tercera persona de singular *fatisfizo* por *fatisfize* (v. 719), que da mayor sentido al pasaje.

Por otro lado, los editores cometen nuevos errores que no estaban presentes en su texto base, como los tipográficos enumerados más arriba y otros de mayor envergadura. Se registran ametrías, errores sintácticos, de locutor, faltas de concordancia, entre otros. Se ofrecen algunos ejemplos:

|         |  |
|---------|--|
| 1249    | Y dezirme à mi en mi cara VT<br>Y dezirme à mi cara PVT  |
| 2964    | contra vuestro General / armas tomáis? [j ] VT<br>Con vuestro General / Armas tomáis? [j ] PVT |
| 2207loc | Cofd. No dandole tu la muerte VT<br>Toant. No dandole tu la Muerte PVT                         |

<sup>832</sup> Greer y Sáez Raposo, 2018, p. 49, n. 30 han comparado las sueltas del tomo noveno conservadas en la BNE de PVT1 (T/8589) y PVT2 (R/11353). De su análisis se deduce que, por el contrario, hasta cinco comedias presentan ediciones divergentes: «el ejemplar BNE R/11353 (PVT2), *Armas*, núm. 242, es una edición distinta [con respecto a PVT1], con otro grabado decorativo separando las columnas de los personajes, tres asteriscos a cada lado de “JORNADA PRIMERA”, y un dibujo a cada lado de “FIN”; también *Amado y aborrecido*, núm. 314, es diferente, aunque con el mismo colofón; otra edición de *Las tres justicias*, núm. 291, sin los asteriscos entre las columnas de las personas, y con otras fuentes tipográficas y formato en el encabezamiento; tampoco son copias a página y renglón una de la otra; otra emisión de *Amar después de la muerte*, en que una banda decorativa separa las columnas de los personajes; y otra edición de *Un castigo en tres venganzas*, núm. 268, con fuentes diferentes en los títulos y dibujos de dos manos a ambos lados de “FIN”, en vez de tres asteriscos».

<sup>833</sup> Edwards, 1983, p. 66.

- 318           pues *bafta* que quando vengan VT  
               pues *baftan*, que quando vengan PVT
- 2059-2060    eligiendo à nuestro arbitrio / Rey que nos *gouierne*, pues VT  
               eligiendo à nuestro arbitrio / Rey que nos *govierno*, pues PVT
- 3014-3015    Tampoco / *respondas* tu, yo lo harè VT  
               Tampoco / *responderàs* tu; yo lo harè PVT

También se observan despistes semánticos como los registrados en VT2, que denotan falta de celo y atención por parte de los editores encargados del volumen. Así, de igual modo que en la reedición veratassiana, se localiza hasta en dos ocasiones (vv. 2596 y 2994) la confusión semántica entre «Tiro» (ciudad) y «Ciro» (rey de Persia). Mientras que en el segundo caso el despiste parece deberse a una malinterpretación del pasaje, en el primero es probable que la equivocación se haya producido por un salto al verso siguiente en el acto de lectura:

| VT  | PVT  |
|---|--|
| <i>Cen.</i> Triunfantes, pues, de Irifile y de <i>Ciro</i> .<br><i>Alex.</i> Fabricasteis la gran ciudad de <i>Tyro</i> . | <i>Zenòn</i> Triunfantes, pues, de Irifile, y de <i>Cyro</i> ,<br><i>Alex.</i> Fabricasteis la Gran Ciudad de <i>Cyro</i> ;<br>(vv. 2595-2596) |

De todos modos, PVT introduce pequeñas variantes respecto a VT que resultan equipolentes. Se observan ciertas preferencias estilísticas y sintácticas por algunos determinantes, pronombres personales, preposiciones o formas verbales, como se aprecia en las siguientes muestras:

- 3968-3970    en mil diuersas / voces, dirèmos, pues son / ellas *tus* mejores feñas VT  
               en mil diversas / voces, dirèmos, pues son / ellas *las* mejores feñas PVT
- 465-466      ay de mis espaldas! quien / viò, que *el que* iba fin molestia VT  
               Ay de mis espaldas! Quien / viò, que *quien* iba fin molestia PVT
- 3102          aya medio que os ajufte VT  
               Aya *vn* medio, que os ajufte PVT
- 2771-2773    Es fer en el desconfuelo [j] / el mio *el* mayor, señora VT  
               Es fer, en el desconfuelo [j] / el mio mayor, señora PVT
- 3843-3844    A la cafa que antes *fue* / de Leonido VT  
               A la cafa que antes *era* / de Leonido PVT
- 3891-3892    De *tal* valor, y lealtad / à admirarme otra vez buelva VT  
               De *tu* Valor, y Lealtad / à admirarme otra vez buelva PVT
- 3513-3514    atribuye à myfterio, lo que *no es fino* ardid VT  
               atribuye à myfterio / lo que *folo es* ardid PVT

Asimismo, en algunos casos, las lecturas divergentes con respecto a la *editio princeps* revelan un afán por mejorar el texto desde un punto de vista sintáctico o gramatical. Son muestra de ello las rectificaciones de léismos o de concordancias *ad sensum*, muy frecuentes en VT:

- 153a      *Sale Deidamia, y las Damas* VT  
             *Salen Deidamia, y las Damas* PVT
- 485      (Dios *les* guarde) VT  
             (Dios *los* guarde) PVT

No obstante, los intentos de corrección no son siempre acertados, ya que, a veces, debido a una mala comprensión del verso, a un erróneo cómputo silábico o al simple desconocimiento de las reglas gramaticales o métricas, se introducen enmiendas *ope ingenii* innecesarias. En el siguiente ejemplo, PVT corrige el género del adjetivo *dueño* para que concuerde con el referente femenino, en este caso, Deidamia:

- 1525-1527    perfuadete à que te hallas / mas *dueño* de Ceylàn, que / de Tyro VT  
                   perfuadete à que te hallas / mas *Dueña* de Zeylàn, que / de Tyro PVT

Ahora bien, la enmienda es prescindible; todavía en el siglo XVIII se solía emplear el adjetivo siempre en masculino con el sentido de ‘propietario’<sup>834</sup>. Así se explica en *Autoridades*, que entiende «dueño» como

el señor propietario que tiene dominio sobre alguna cosa, y también se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo por no llamarlas dueñas, voz que ya comúnmente se entiende de las dueñas de honor, y en este caso si a la voz dueño se añade algún adjetivo, es siempre con la terminación masculina.

Detrás de la siguiente sustitución del determinante se deduce un intento de corrección métrica:

- 1323-1324    que à la obra en que trabajan / les dès *este* dia de affüeto VT  
                   Que à la Obra en que trabajan / les dès *vn* Dia de Affüeto PVT

Para que el verso fuese octosílabo en VT, sería pertinente hacer una sinéresis en «día», una solución perfectamente válida y preferida en otros lugares de la comedia<sup>835</sup>, de manera que la corrección adoptada por PVT es innecesaria.

Se registran igualmente ciertas preferencias léxicas:

- 508      Muy *linda* esperança es essa VT  
             Muy *buena* esperança es essa PVT

O, como en el siguiente ejemplo, trivializaciones de la lectura correcta, que representa, a su vez, la *lectio difficilior*:

- 1816      por no sè què, que he *entreoido* VT  
             por no sè què, que hè *entendido* PVT

<sup>834</sup> Ver Rodríguez-Gallego, 2012, p. 184, n. al v. 299.

<sup>835</sup> Debe realizarse una sinéresis en el sustantivo «día» en los versos 807, 1315, 1533, 2029, 2106 y 3193.



En lo que respecta al plano didascálico, PVT no introduce variantes de interés, pero sí mejora la colocación de algunas de las indicaciones escénicas. En efecto, en ocasiones, su opción ha sido la preferida a la hora de fijar nuestro texto. En el siguiente ejemplo PVT reajusta la acotación situándola en una línea anterior a la de su texto base:

| VT   | PVT  |
|--|--|
| <i>Leon.</i> Eſſa eſclaua<br>vale mas que toda Perſia.<br><i>Cen.</i> Pues mira como ha de ſer,<br>que no he de volver ſin ella<br>yo al Mar. <i>Leon.</i> Deſta fuerte.<br><i>Irif.</i> Cielos, <i>Riñen los dos.</i> | <i>Leon.</i> Eſſa Eſclava<br>vale mas que toda Perſia.<br><i>Zen.</i> Pues mira como hà de ſer,<br>que no hè de volver ſin ella<br>yo al Mar. <i>Leon.</i> De eſta fuerte:<br><i>Riñen los dos.</i><br><i>Irifil.</i> Cielos,<br>(vv. 145-149) |

Aunque se trate del mismo verso, parece más acertado que la acotación esté colocada antes de la intervención de Irífle. Posiblemente por una cuestión de espacio al componer la página los encargados de la impresión de VT se vieron obligados a situarla al margen del parlamento de la dama, mientras que los responsables de PVT reservaron una línea a la indicación.

En el siguiente ejemplo, PVT suprime la acotación *defmayase* del verso 679 porque por coherencia Irífle no cae desmayada hasta unos versos más abajo, tal y como se deduce de su discurso:

| VT  | PVT   |
|---|---|
| [ <i>Irif.</i> ] permite que no profiga<br>lo que ya ſabes, porque <i>defmayase</i><br>no ſè què angultia, no ſè<br>què congoxa, què fatiga,<br>què defmayo, què afliccion,<br>què palmo, què ira, ù deſpecho<br>me eſtà à pedazos del pecho<br>arrancando el coraçon,<br>con impulſo tan violento<br>en dos mitades partido,<br>que con lleuarſe el ſentido,<br>no ſe lleva el ſentimiento:<br>ay infelice de mi!<br><i>Cae defmayada en braços de Deidamia.</i> | [ <i>Irifil.</i> ] permite, que no profiga<br>lo que yà ſabes; porque<br>no ſè que angultia; no ſè<br>que congoxa, que fatiga;<br>que defmayo, que afliccion;<br>que palmo, que ira, ù deſpecho;<br>me eſtà à pedaços del Pecho<br>arrancando el Coraçòn,<br>con impulſo tan violento,<br>en dos mitades partido,<br>que con llevarſe el Sentido;<br>no ſe lleva el ſentimiento:<br>Ay infelize de mi!<br><i>Caè defmayada, en braços de Deidamia.</i><br>(vv. 678-690) |

En nuestra edición se ha eliminado la acotación siguiendo a PVT y a otros editores posteriores.

Por último, PVT contiene lecturas que revelan un afán modernizador de algunas grafías. En cuanto a las variantes fonéticas, se sustituye de forma sistemática el adverbio «agora» por «ahora» (vv. 291, 302, 325, 1676) o «proprio» por «propio» (vv. 1958, 2092, 1981). También se percibe la actualización en casos de vacilación vocálica:

|     |   |
|-----|---|
| 291 | Vèn al ſacrificio <i>agora</i> VT<br>Vèn al ſacrificio <i>ahora</i> PVT |
|-----|---|

- 1958 acudir al *proprio* daño VT  
acudir al *propio* daño PVT
- 2874 yà, à lo menos, *recebi* VT  
yà, à lo menos, *recibi* PVT

Asimismo, se modernizan ciertos adverbios modales, que se separan, del mismo modo que se eliminan las contracciones entre la preposición «de» y los demostrativos y pronombres:

- 2679-2681 defuerte, que Toante [j ] / mouiò el motin, pagando VT  
De fuerte, que Toante [j] / moviò el Motin, pagando PVT
- 1305 venga à faber *della* VT  
venga à faber *de ella* PVT
- 472 fabe vfted *deftas* pendencias VT  
fabe vfted *de eftas* pendencias PVT

En definitiva, los cinco ejemplares Pseudo Vera Tassis consultados son *descripti*, pese a que introducen variantes de cierto interés en algunos casos.

### 2.3.3. VT y otras ediciones dieciochescas

Además de las reediciones de las nueve *partes* impresas por el «mayor amigo» de Calderón y de los volúmenes falsos conocidos como Pseudo Vera Tassis, durante el siglo XVIII numerosos impresores desde diversos puntos de la geografía española publicaron las comedias del gran dramaturgo. Fernández de Apontes reimprimió las 108 en once tomos entre 1760 y 1763, aunque el formato que alcanzó mayor éxito fue el de las ediciones sueltas, un auténtico fenómeno editorial que permitió la difusión de la obra dramática de Calderón en materiales de bajo coste y accesibles para cualquier lector interesado en su teatro.

De *Duelos de amor y lealtad* se han localizado al menos cinco sueltas del siglo XVIII, aunque solo dos de ellas tienen fecha de impresión. Como se demostrará, las cinco siguen inequívocamente el texto preparado por Vera Tassis o bien el de otra de las sueltas conservadas, cuyo antecedente también fue, sin duda, VT.

#### 2.3.3.1. Suelta Viuda de Leefdael (VFL): Sevilla, c. 1728-1733

El examen de esta suelta revela su procedencia veratassiana. Reproduce la mayoría de los errores de la *editio princeps*, a excepción de la acotación «*Vanfe*» (v. 1341a), que subsana por «*Vafe*», los locutores «Todos» por «Toante» (v. 2553loc.) y «Todos» por «Cósdroas» (v. 3527loc.) y la corrección del determinante posesivo «tu» por «mi» en el verso 3207, pues recordemos que es Leonido quien se encuentra encerrado en su propio aposento, no Toante:

VT  
*Leon.* [j] que vnas voces que han podido  
romper de *tu* foledad  
la claufura, en confufion,  
Toante, me han puefto [j ]

VFL  
*Leo.* [j ] que unas voces que han podido  
romper de *mi* foledad  
la claufura, en confufion,  
Toante, me han puefto [j ]  
(vv. 3206-3209)

El texto, dispuesto en dos columnas, revela los despistes de los editores encargados de su impresión. Contiene un número muy elevado de erratas, faltas métricas y sintácticas, e incluso omisiones de versos, según se advierte en los siguientes ejemplos:

- |           |  |
|-----------|--|
| 1662      | que ellos me <i>canfen</i> , que no VT<br>que ellos me <i>cancen</i> que no VFL  |
| 3321      | contra ella no ha de fer VT<br>contra ella no <i>no</i> ha de fer VFL  |
| 2546      | echo al Mar effe cadauer VT<br><i>om.</i> VFL  |
| 3881-3882 | <i>Alex.</i> Y mi admiracion, <i>al ver</i> / tan bien pagada fineza VT<br><i>Alex.</i> Y mi admiracion / tan bien pagada fineza VFL |
| 2812-2813 | <i>Flor.</i> El trato, y la cuerda. / <i>Morl.</i> La ira temple VT<br><i>om.</i> VFL  |
| 594-595   | què es lo que traerà <i>pillado</i> / de campaña mi marido VT<br>que es lo que traherà <i>pallado</i> / de campaña mi marido VFL     |

Se detectan varios casos de saltos de igual a igual, debidos a faltas de atención durante el acto de lectura por parte del cajista:

- | VT   | VFL   |
|--|---|
| aunque lo demàs fue todo,<br>todo lo demàs fue menos   | aunque lo demàs fue menos<br>(vv. 1038-1039)  |
| por fus arboles, frondofo;<br>por fus frutales, ameno;<br>por fus criñtales, fecundo;                | por fus arboles, frondofo;<br>por fus frutales, ameno;<br>por fus cryñtales, frondofo;<br>(vv. 972-974) |
| no porque le di esperança,<br>mas porque no la negué   | no porque no la negué<br>(vv. 1237-1238)  |
| arbitro, y que fu Rey fea<br>el primero que le vea<br>mañana al amanecer,<br>à cuyo fin vàn diciendo | arbitro y ya vàn diciendo<br>(vv. 3253-3256)  |

También se advierten trivializaciones originadas por una mala interpretación del pasaje o desconocimiento del vocablo:

- |           |   |
|-----------|---|
| 1617      | <i>Irif.</i> [j] à la indultria, atiende, y <i>caba</i> VT<br><i>Irif.</i> [j] A la indultria, atiende y <i>acaba</i> VFL                           |
| 1945-1947 | que oy un Mercader que vino / à traer [j] / no sè què <i>canges</i> VT<br>que hoy un Mercader, que vino / à traer [j] / no sè què <i>cargas</i> VFL |

- 430 Su *lufstre*, y nombre defmienta VT  
 Su *ilufstre*, y nombre defmienta VFL
- 3704 prefo, y *aherrojado* venga VT  
 prefo, y *arrojado* venga VFL

Como en VT2 y PVT, vuelve a darse la confusión entre «Tiro» y «Ciro» en uno de los lugares en los que también erraban los volúmenes Pseudo Vera Tassis, aunque aquí los términos se invierten, mientras que en PVT se empleaba en ambos versos el nombre del rey persiano:

| VT   | VFL   |
|--|---|
| <i>Cen.</i> Triunfantes, pues, de Irifile y de <i>Ciro</i> . | <i>Cen.</i> Triunfantes, pues, de Irifile, y de <i>Tyro</i> .               |
| <i>Alex.</i> Fabricaiteis la gran ciudad de <i>Tyro</i> .    | <i>Ale.</i> Fabricaiteis la gran Ciudad de <i>Cyro</i> :<br>(vv. 2595-2596) |

Pese a esta coincidencia, VFL no transmite ninguna de las variantes privativas de PVT, divergentes, a su vez, de VT, de modo que debemos pensar en que la edición príncipe fue el texto base utilizado en el taller sevillano.

VFL también introduce pequeñas variantes estilísticas, de tipo sintáctico o gramatical y corrige algún leísmo o laísmo:

- 3264-3266 *enfín, el que el resplandor* / del Sol vea amanecido / primero, fera Rey? VT  
*dicen, que el que el resplandor* / del Sol vea amanecido / primero, ferà Rey? VFL
- 2002-2004 *fin mas defenfa* / al Invierno, *ni* al Eftio, / que eftos feruiles ropages VT  
*fin mas defenfa* / al Invierno, y al Eftio, / que eftos ferviles ropages VFL
- 249-251 que mi intento folo / fue, fer yo à quien tu le debas / tan peregrina hermosura VT  
 que mi intento folo / fue, *el* fer yo à quien tu le debas / tan peregrina hermosura VFL
- 3086-3089 *Sol. 1.* A què huefped no fe dà / el primer lugar? *Sol. 2.* Al que, [j ] / no aguarda à que fe *le* dèn VT  
*Sol. 1.* A què huefped no fe dà / el primer lugar? *Sol. 2.* Al que, [j ] / no aguarda a que fe *lo* dèn VFL

Por último, opta por la recuperación de los grupos consonánticos cultos —«victorias» en vez de «vitorias» (v. 3658) o «extrañes» en vez de «estrañes» (v. 84)—, así como por la actualización del vocalismo en casos de vacilación —«recibi» por «recebi» (v. 2874).

#### 2.3.3.2. Suelta Pedro Escuder (PE): Barcelona, c. 1756-1758

El examen de esta suelta demuestra su derivación directa del texto de la Viuda de Francisco Leefdael. No comparten diseño de impresión ni fuentes tipográficas, pero sí numerosas erratas y errores de mayor entidad, así como una idéntica disposición del *dramatis personae*, que permiten conjeturar que PE se sirvió de la suelta impresa en el taller sevillano para elaborar su edición. Todos los versos omitidos en VFL tampoco se han transmitido a PE: vv. 2546, 2812-2813, 2824, 2948, 3259-3261, 3270-3273, 3290-3297, 3420 y 3553-3556. Asimismo, comparten todos los saltos de igual a igual reproducidos más arriba, lo que nos hace pensar que PE no pudo consultar ninguna otra edición. Estas son solo algunas muestras de sus errores conjuntivos, no compartidos con ninguno de los restantes testimonios:

|         |  |
|---------|--|
| 1091loc | <i>Toan.</i> VT<br><i>Tan.</i> VFL, PE   |
| 836-838 | fugeto à quien fe le crea / lo que decir me permita VT<br>fugeto à que decir permita VFL, PE   |
| 640     | vanguardia VT<br>venguardio VFL, PE  |
| 437     | entended los vandos, <i>viendo</i> VT<br>entended los vandos VFL, PE                           |
| 466     | viò, que <i>el que</i> iba fin molestia VT<br>viò que <i>el golpe</i> iba fin molestia VFL, PE |
| 2050    | ellas vivan, y <i>ellos</i> crezcan VT<br>ellas vivan, <i>ellas</i> crezcan VFL, PE            |

En otros lugares se detectan errores compuestos, concepto definido por Ruano de la Haza como una lectura «que solo puede ser explicada como un intento fallido de corregir la lectura errónea del primer testimonio»<sup>836</sup>. Este tipo de errores son significativos porque señalan la dirección de la transmisión textual, es decir, permiten deducir qué testimonio alteró la lectura correcta en primer lugar. Los siguientes ejemplos ponen de manifiesto que PE está más cerca de VFL y que VT no pudo ser el texto base utilizado.

|           |  |
|-----------|--|
| 594-595   | què es lo que traerà <i>pillado</i> / de campaña mi marido VT<br>que es lo que traerà <i>pallado</i> / de campaña mi marido VFL<br>que es lo que traerà <i>paliado</i> / de campaña mi marido PE |
| 2544      | mientras yo <i>desde effe muro</i> VT<br>mientras yo <i>descubro el muro</i> VFL<br>mientras yo <i>descubro el muerto</i> PE   |
| 2108-2109 | porque <i>como en todos</i> sea, / à vn tiempo el fulto VT<br>porque <i>como en todo</i> sea / à un tiempo el fulto VFL<br>porque <i>con todo</i> sea / à un tiempo el fulto PE                  |

De todas formas, PE incorpora nuevos errores privativos, faltas sintácticas, métricas o de sentido y trivializa algunas lecturas correctas:

|           |   |
|-----------|---|
| 3876      | ferà relacion <i>superflua</i> VT<br>ferà relacion <i>fupuesta</i> PE     |
| 2138      | <i>porque</i> affaltados VT<br><i>parque</i> affaltados PE                |
| 1371-1372 | en la pallada / <i>refriega</i> VT<br>en la pallada / <i>refrigera</i> PE |

<sup>836</sup> Ruano de la Haza, 1991, p. 499.



- 2587            Cenon foy, Heroe *vn* tiempo de Fenicia VT  
                   Cenon foy, Heroe tiempo de Fenicia PE
- 2301-2302    mientras yo / vn infante, vn *improuiſo* / me dexo ver de Deidamia VT  
                   mientras yo / un infante, un *proviſo* / me dexo vèr de Deydamia PE

Al ser VFL su texto base, corrige los mismos errores detectados en VT e introduce las mismas variantes estilísticas y modernizadoras.

### 2.3.3.3. Seltas de la familia Orga (OR): Valencia, 1763

Los cuatro testimonios localizados impresos por la Viuda de Joseph de Orga (OR1, OR2, OR3 y OR4) constituyen ediciones distintas entre sí, tal y como se ha demostrado en el apartado dedicado a su descripción bibliográfica. Debido a las escasas diferencias advertidas, es difícil determinar cuál fue la primera impresión y cuáles son reediciones. No obstante, McCready señala que todas las sueltas de Orga contienen un «filete o figura que se parece algo a una cuerda torcida»<sup>837</sup>, además de dos estrellas a los lados en la primera página. OR3, aunque presenta un adorno similar, parece, más bien, una imitación. OR4, por su parte, es una suelta tardía, probablemente de principios del siglo XIX en posesión de la librería madrileña de González, y OR2 también podría ser posterior a OR1 por la eliminación de la «s» larga o la sustitución de los acentos graves por los agudos modernos. Si nos guiamos por su proximidad a VT, también podríamos postular que OR1 es la suelta primitiva. Entre las variantes localizadas, cuando OR2, OR3 y OR4 leen igual y su vez difieren de OR1, la lectura de este impreso coincide con la veratassiana<sup>838</sup>:

- 244            à que yo la fauorezca VT, OR1  
                   à que la favorezca OR2, OR3, OR4
- 1658-1659    ñi quiero por otra parte / echar, no *le* digo nada VT, OR1  
                   ñi quiero por otra parte / echar, no *la* digo nada OR2, OR3, OR4
- nombra à quien / te firua en no defendella, / y à quien, faliendo tràs della, / robarla  
                   pueda tambien VT, OR1  
                   nombra à quien / te firva en no defendella, / y à quien, faliendo tràs de ella, / robarla  
                   puedes tambien OR2, OR3, OR4.
- 2711-2713    Quando mi vida te enoje, / por que con palo me dàs? / la mano *baſte*, y no mas VT,  
                   OR1  
                   Quando mi vida te enoje, / por què con palo me dàs? / la mano *baſta*, y no mas VT,  
                   OR1

Pese a la calidad de su impresión, tal como indica Moll, la mayoría de las sueltas de los Orga no ofrecen ningún interés textual para las ediciones críticas del Siglo de Oro.

Dejando a un lado sus pequeñas divergencias, las cuatro sueltas de *Duelos* son testimonios *descripti*, pues parecen derivar de la edición príncipe veratassiana (1691). Comparten la

<sup>837</sup> McCready, 1971, p. 515.

<sup>838</sup> En los ejemplos señalados no se tienen en cuenta las variantes ortográficas entre los testimonios. Se reproduce el texto de VT y el de OR4 por mayor comodidad.

mayoría de los errores localizados en VT: la falta del verso 857 y todas las incoherencias sintácticas señaladas. No obstante, corrigen hasta tres errores de locutor: «Todos» por «Toante» (v. 2553loc.), «Todos» por «Cósdroas» (v. 3527loc.) y «Todos» por «Todas» (vv. 3670 y 3672); subsanan, también, la acotación «*Vanfe*» por «*Vafe*» (v. 1431a) y el determinante posesivo «tu» por «mi» (v. 3207).

Como las sueltas analizadas hasta el momento, presentan erratas o despistes comunes, derivados del proceso de impresión, que no fueron notados en las sucesivas reimpresiones. Estos son algunos de los registrados<sup>839</sup>:

- 649-654      à Toante [j]    *quife* acompañar / porque viniendo auxiliar, / vieffe que el auer pedido / fauor, no era en mi temor VT  
                   à Toante [j]    *quifo* acompañar / porque viniendo à auxiliar, / vieffe que el haver pedido / favor, no era en mi temor OR1, OR2, OR3, OR4
- 2261-2262    bien como / *troncadamente* me dixo VT  
                   bien como / *trocadamente* me dixo OR1, OR2, OR3, OR4
- 1647          Quien à huir te obliga? VT  
                   Quien huir te obliga? OR1, OR2, OR3, OR4

Las sueltas de Orga introducen igualmente un número destacado de variantes equipolentes de tipo léxico o gramatical. En ocasiones, sus lecturas responden bien a un intento de mejorar el texto, con correcciones de leísmos o laísmos, bien a un afán modernizador: se eliminan las asimilaciones del infinitivo seguido de pronombre, se emplea la forma apocopada del ordinal «primero» ante sustantivos masculinos, se recuperan los grupos consonánticos cultos y se actualiza el vocalismo en casos de vacilación:

- 1438          lo que he de *dezirla* à ella VT  
                   lo que he de *decir* à ella OR1, OR2, OR3, OR4
- 3521          *primero* Rey de Tyro VT  
                   *primer* Rey de Tiro OR1, OR2, OR3, OR4
- 63             deflufre de mi *vitoria* VT  
                   deslustre de mi *victoria* OR1, OR2, OR3, OR4
- 2874          yà, à lo menos, *recebi* VT  
                   Ya, à lo menos, *recibì* OR1, OR2, OR3, OR4
- 1826-1829    quiere en fcreto *embialla* [j] / te ha de pedir / gente para *convoyalla* VT  
                   quiere en fcreto *embiarla* [j] / te he de pedir / gente para *comboyarla* OR1, OR2, OR3, OR4

De todas formas, el mayor número de variantes se encuentra en el texto de las acotaciones. Mientras que VT2, PVT y las sueltas analizadas hasta ahora siguen muy de cerca las indicaciones escénicas de VT, en las sueltas de la casa de Orga se observan algunas modificaciones. En la mayoría de los casos, los cambios obedecen a ciertas preferencias

<sup>839</sup> No se tienen en cuenta las diferencias ortográficas entre las cuatro sueltas. Se reproduce el texto de OR1.

estilísticas, léxicas o sintácticas y en otros a un interés por reducir la acotación para ajustarla a la medida de la página:

- 1617a *Retirafe toante en medio del tablado, fale Cenon à vna puerta, y Leonido à otra, quedandose al paño, y pafseafe Irifile VT*  
*Ponefe Toante en medio como à entrecavar, Irifile fe pafseafe, y falen al paño Leonido, y Cenon por diftintos lados OR1, OR2, OR3, OR4*
- 991a *Dentro golpes, como de fabrica, y cantan fin instrumentos, à compàs del golpe de las hazadas VT*  
*Dentro golpes, como de fabrica, y cantan fin instrumentos OR1, OR2, OR3, OR4*
- 108a *Ponela detrás de fi. VT*  
*Pone à Irifile tras si OR1, OR2, OR3, OR4*
- 77a *Entrafe Irifile, figuénla todos, buelve por la otra puerta, y fale Cenon al paffo VT*  
*Vafe Irifile figuiendola todos, buelve à salir, y fale Cenon al paffo OR1, OR2, OR3, OR4*
- 34a *Al entrarfe, falen Leonido, y Soldados VT*  
*Al ir à entrar fale Leonido, y Soldados. OR1, OR2, OR3, OR4*
- 386a *Sale Cofdroas vestido de cautiuo, y como arrojado, cae a los pies de Leonido, y despues quatro soldados, que lleuan à Toante, como defmayado VT*  
*Sale Cofdroas, Barba, de Cautivo, y cae à los pies de Leonido, y luego Soldados que traen à Toante defmayado. OR1, OR2, OR3, OR4*
- 1647a *Al paffar junto à Toante, diga el medio verso, y afsi los demas que el repite VT*  
*Paffa por junto à Toante OR1, OR2, OR3, OR4*

También incorporan acotaciones nuevas con respecto a VT para informar al lector de determinadas acciones de los personajes en escena. Son todas fácilmente deducibles del texto literario, pero tal vez lo que para un espectador resulta obvio, puede verse solapado en una lectura poco atenta. Así, en el verso 2426 incluyen la acotación «*Abrazale*» para indicar explícitamente lo que Leonido expresa en su discurso:

| VT                                | OR1, OR2, OR3, OR4                        |
|-----------------------------------|---|
| <i>Leon. [j] no ya enojado,</i>   | <i>Leon. [j] no ya enojado,</i>           |
| <i>Elstraton, agradecido</i>      | <i>Elstratòn, agradecido</i>              |
| <i>à tu valor, con los braços</i> | <i>à tu valor, con los brazos</i>         |
| <i>te pago el justo castigo</i>   | <i>te pago el justo castigo Abrazale.</i> |
| <i>del agraviado respeto</i>      | <i>del agraviado respeto</i>              |
| <i>de esse hermofo dueño mio</i>  | <i>de esse hermofo dueño mio</i>          |
|                                   | <i>(vv. 2423-2428)</i>                    |

Lo mismo sucede en la siguiente escena, en la que se añaden las acotaciones *Arrodillafe* (v. 2937) y *Levantafe* (v. 2945) para señalar los gestos de Dedamia ante Irifile:

| VT                                   | OR1, OR2, OR3, OR4                   |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Deid. [j] en busca tuya baxè,</i> | <i>Deid. [j] en busca tuya baxè,</i> |
| <i>ya que befar no merezca</i>       | <i>ya que befar no merezca</i>       |

tu mano, à *estar* à tus pies.  
*Irif.* Què hazes?  
*Deid.* Aprender de ti  
humildemente cortès [j]  
*Irif.* *Leuanta*,  
que fi aprendiste lo fiel,  
yo podrè poco, ù de Tyro  
Reyna has de fer

tu mano, à *estar* à tus pies. *Arrodillafe.*  
*Irifile.* Què hacer? *Deyd.* Aprender de ti  
humildemente cortès [j]  
*Irifile.* Levanta,  
que fi aprendiste lo fiel, *Levantafe.*  
yo podrè poco, ò de Tiro  
Reyna has de fer  
(vv. 2935-2947)

Por último, se incorpora una indicación escénica en el momento en el que los persas observan la salida del sol. En VT esta información se infiere nuevamente del discurso de los personajes, en este caso de Toante, pero la acotación advierte al lector de que habría un elemento en escena simulando el sol:

VT  
*Toant.* Alli:  
bolved, bolved los ojos  
al nevado perfil  
de aquel opuesto monte,  
vereis que su ceruiz  
en dorado reflexo  
de arbol carmesi,  
con foñolienta luz  
de madrugada Abril,  
vè el carro, coronado  
de rosa, y de jazmin;  
y vereis juntamente,  
que quando pretendi,  
despechado, no verle,  
el verle es vn dezir  
que el mas glorioso lauro,  
el triunfo mas gentil,  
no es de quien le pretende,  
de quien le rehufa fi.

OR1, OR2, OR3, OR4  
*Toant.* Alli:  
bolved, bolved los ojos  
al nevado perfil  
de aquel opuesto monte,  
vereis que su cerviz  
en dorado reflexo  
de arbol carmesi,  
con foñolienta luz  
de madrugada Abril,  
vè el carro, coronado  
de rosa, y de jazmin;  
y vereis juntamente,  
que quando pretendi,  
despechado, no verle,  
el verle es un decir,  
que el mas glorioso lauro,  
el triunfo mas gentil,  
no es de quien le pretende,  
de quien le rehufa si.  
*Descubrese en el foro el Sol.*  
(vv. 3466-3484)

Asimismo, de forma acertada, se reajustan algunas indicaciones que en VT están erróneamente situadas. Como ocurría en PVT, la acotación *Riñen los dos* (v. 149a) se adelanta al parlamento de Irifile y se suprime la indicación *desmayase* (v. 679a). Se observan correcciones similares en otros lugares, como en el siguiente ejemplo, en el que la acotación está ubicada antes de la intervención del soldado 2:

VT  
*Sold. 2.* Aqui ay vno, que sin duda  
està muerto.  
*Descubren a Morlaco echado en el suelo.*  
*Sold. 3.* Cosa es cierta,  
pues ni alienta, ni respira.

OR1, OR2, OR3, OR4  
*Descubren a Morlaco echado en el suelo.*  
*Sold. 2.* Aqui hay vno, que sin duda  
està muerto. *Sold. 1.* Cosa es cierta,  
pues ni alienta, ni respira.  
(vv.447-449)

Consideramos más oportuna la colocación de las sueltas de Orga, de modo que reajustamos la didascalia en nuestra edición.

#### 2.3.3.4. La edición de Apontes (AP), 1760-1763

La edición de *Duelos* recogida en el tomo I (1760) de la colección de comedias de Calderón publicada por Fernández de Apontes es una copia a plana y renglón de la *editio princeps* de 1691. De acuerdo con Moll,

podemos afirmar que se basó en el ejemplar de la reedición del siglo XVIII de las nueve partes preparadas por Vera Tassis, conservado en la Biblioteca de la Real Academia Española, que están, como se indica en el privilegio a Fernández de Apontes, «rubricadas, y firmadas al fin de mi firma», o sea de la firma del escribano del Consejo, Joseph Antonio de Yarza. Ello es una confirmación a lo ya sabido: ningún interés textual ofrece la edición de Juan Fernández de Apontes, aunque sí un gran interés sociológico<sup>840</sup>.

No obstante, el cotejo del texto preparado por Apontes con VT2 no confirma lo señalado por Moll para el caso de *Duelos de amor y lealtad*, frente a lo que sucede en otras comedias<sup>841</sup>. La reedición veratassiana incluye numerosos errores y alguna variante, que en ningún caso coinciden con Apontes. En dichos lugares, en cambio, AP lee igual que la edición genuina de 1691, de modo que, aunque podría haber seguido VT2 y subsanado *ope ingenii* sus errores, parece, más bien, que su texto base fue VT. Estas son solo algunas muestras<sup>842</sup>:

|           |   |
|-----------|---|
| 1183-1185 | Ceffe el <i>despecho</i> , / que mudarè de opinion, / fi mudas tù de argumento<br>AP, VT<br>Ceffe el <i>despeño</i> , / que mudarè de opinion / fi mudas tu de argumento<br>VT2 |
| 847-851   | que vivas privilegiado / del trabajo, <i>que ha obligado</i> / à los demàs AP, VT<br>que vivas privilegiado / del trabajo, <i>obligado</i> / à los demás VT2                    |
| 2181-2182 | à caufa de que Deidamia / baxaba à <i>fu</i> ameno fitio AP, VT<br>à caufa de que Deidamia / baxava a <i>fer</i> ameno fitio VT2  |
| 452       | <i>Sol. 4.</i> Coge tu <i>de</i> effa pierna AP, VT<br><i>Sol. 4.</i> Coge tu effa pierna VT2   |
| 2192      | fabiendo que por èl <i>vivo</i> AP, VT  |

<sup>840</sup> Moll, 1983, p. 233.

<sup>841</sup> Algunos editores de comedias calderonianas suscriben las conclusiones de Moll: Armendáriz, 2007, p. 286 para *El médico de su honra*, Rodríguez-Gallego, 2011, p. 323 para *El astrólogo fingido*, Kroll, Aichinger y Rodríguez-Gallego, 2015, p. 205 para *El secreto a voces* o Sácz, 2014, p. 109 para *La devoción de la cruz*. En lo que respecta a la *Novena parte*, Greer y Sácz Raposo, 2018, pp. 68-69 también afirman que Apontes siguió el texto de VT2 para su edición de *Un castigo en tres venganzas*. Casariego Castiñeira, 2018, p. 133 por su parte, se limita a afirmar que para la edición de *Nadie fie su secreto* «sigue el texto de Vera Tassis» sin dar más detalle. No obstante, Ruano de la Haza en su edición de *Cada uno para sí* demuestra a partir de varios ejemplos que el texto de Apontes, junto al de otras sueltas dieciochescas «derived from the first Vera Tassis edition (VT1)» (Ruano de la Haza, 1982, p. 31). Asimismo, María Carbajo en su tesis doctoral en curso ha detectado que Apontes tomó como texto base para *Amado y aborrecido* la *Novena parte* de 1691, como en nuestro caso.

<sup>842</sup> No se tienen en cuenta las variantes ortográficas entre AP y VT. Se reproduce el texto de Apontes.



fabriendo que por èl vivi VT2

3198-3200 es fuerza que ande / defvelada, *la* comida / antes no pude traer AP, VT  
es fuerza que ande / defvelada, comida / antes no pude traer VT2

3177-3179 fin que me den à entender, / fi las entona el placer, / ò las lamenta el pefar AP, VT  
fin que me dèn a entender / fi las entona el placer, / *que* las lamenta el pefar VT2

Las divergencias con respecto a VT, de hecho, son mínimas. Comete los mismos errores y, además, incorpora pequeñas erratas ortográficas, algún despiste sintáctico e introduce variantes de escasa entidad:

119-120 no es del halcon que la figue, / *fino* del que haze la prefa VT  
no es del alcon que la figue, / *fido* del que hace la prefa AP

363-364 A nadie *admire* la prifa / con que fu perdida fienta VT  
A nadie *admite* la prifa / con que fu pérdida fienta AP

2908 faltar à *esta* obligacion VT  
faltar à *la* obligacion AP

3585 Pues à los *muros*, amigos VT  
Pues à los *mueros*, amigos AP

3459-3461 *Sufpended* la voz, pues / ya no ay que repetir / la invocacion VT  
*Sufpende* la voz, pues / yà no ay que repetir / la invocacion AP

En definitiva, su coincidencia en la práctica totalidad del texto con VT lo convierte en un testimonio sin ninguna relevancia textual. Es, simplemente, «una muestra más de la gran difusión de la obra de Calderón, no sólo por medio de las innumerables ediciones de comedias sueltas»<sup>843</sup>.

#### 2.3.3.5. Suelta Sopera y Suriá (SS): Barcelona, 1766

La edición a cargo de Sopera sigue muy de cerca el texto de VT. Se transmiten todos sus errores, a excepción de la acotación «*Vanfe*» (v. 1341a), que se enmienda acertadamente por «*Vafe*». Únicamente se detecta una errata derivada del proceso de impresión:

VT  
fi *auias* de acobardarme,  
para què, piadofo afecto,  
me animauas?

SS  
fi *hablas* de acobardarme,  
para qué, piadofo afecto,  
me animabas?  
(vv. 1072-1074)

Solo se registran mínimas variantes en el plano de las acotaciones. En un intento por clarificar al lector qué personaje abandona la escena en cada caso, incorpora, en ocasiones, el nombre en cuestión seguido de la indicación «*Vafe*»:

<sup>843</sup> Moll, 1983, p. 233.

|       |  |
|-------|--|
| 3050a | <i>Vafe</i> VT<br><i>Vafe Irifile</i> SS   |
| 3606a | <i>Vafe</i> VT<br><i>Vafe Irifile</i> SS   |
| 3616a | <i>Vafe</i> VT<br><i>Vafe Morlaco</i> SS   |
| 3836a | <i>Vafe</i> VT<br><i>Vafe Alexandro</i> SS |

Por lo demás, no existen divergencias sustanciales entre la suelta barcelonesa y la veratassiana; parece remitir directamente a la *editio princeps* (1691), ya que no se observan coincidencias en los errores ni se advierten lecturas comunes con las restantes sueltas o con los volúmenes Pseudo Vera Tassis. De hecho, se evita la introducción de variantes modernizadoras, de modo que no se recuperan los grupos consonánticos cultos: «Vitoria» (v. 15), «eltrañes» (v. 93), ni se actualiza el vocalismo en casos de vacilación: «recebí» (v. 2874).

#### 2.3.3.6. Suelta Juan Serra (JS): Barcelona, posterior a 1770

El texto que ofrece JS es prácticamente el mismo que el de SS. Comparten la errata del verso 1072 «hablas» por «auias» y todas las modificaciones en las acotaciones realizadas sobre el texto de VT. De todas formas, además de enmendar la acotación «*Vanfe*» por «*Vafe*» (v. 1341a), se ha corregido el locutor «Todos» por «Cósdroas» (v. 3527loc.), error no advertido por SS. Ahora bien, en tanto que en la edición de Sopera apenas se detectaban erratas, aquí se observan despistes del cajista y algunas faltas métricas, sintácticas o de sentido que desmejoran el texto:

|         |  |
|---------|--|
| 494     | à què fin he <i>de</i> dar muestra? VT<br>à qué fin he dar muestra? JS   |
| 627-628 | que à mi folo mi <i>poder</i> / me baftaua VT<br>que à mi folo mi <i>podor</i> / me baftaba JS   |
| 721-733 | Turbado e eftais, <i>no</i> advirtiend / quan necio vais destruyendo / lo mifmo que vais faneando VT<br>Turbado eftais, advirtiend / quan necio vais destruyendo / lo mismo que vais faneando JS |
| 3704    | prefo, y <i>aherrojado</i> venga VT<br>prefo, y <i>arrojado</i> venga JS   |
| 586-588 | <i>bien</i> mi dolor, / en laftima disfrazado, / fe ha fabido defmentir VT<br><i>ben</i> mi dolor, / en laftima disfrazado, / fe ha fabido defmentir SS  |

## 2.4. VT Y LA TRADICIÓN MANUSCRITA

Los manuscritos conservados de *Duelos de amor y lealtad* fueron en ambos casos copias manejadas por un apuntador o un director de escena encargados de la representación de la comedia calderoniana el 14 de febrero de 1764 en el Coliseo del Buen Retiro, tal y como se ha apuntado. El grado de convergencia entre los testimonios es muy elevado, aunque es cierto que presentan variantes entre sí de escasa entidad. Como se analizará más adelante, todo parece indicar que derivan de un antecedente común, pero ¿de qué texto se sirvieron los responsables del Ayuntamiento para realizar las copias que se sacaron con el objeto de llevar a cabo la adaptación palaciega de la pieza?

Para esclarecer cuál pudo ser el antecedente textual de los manuscritos ha sido fundamental la consulta de la documentación sobre los festejos organizados por el Ayuntamiento de Madrid en 1764 conservada en el Archivo de la Villa de Madrid (Secretaría, 2/74/5). Además de explicarse pormenorizadamente los sucesivos pasos que se siguieron para la planificación del espectáculo, entre los papeles a los que se ha tenido acceso se dan indicios del posible texto del que pudieron servirse para la copia de los diversos manuscritos que se sacaron para la representación<sup>844</sup>.

En la conferencia mantenida el 17 de octubre de 1763 —solo una semana después del primer contacto entre el marqués de Montealegre y el corregidor y los comisarios del Ayuntamiento elegidos— se decidió qué comedias se representarían las dos noches señaladas. Así se describe en la Junta del 20 de octubre:

En consecuencia del papel que en diez del corriente escribió al señor corregidor el excelentísimo señor marqués de Montealegre, mayordomo mayor de S. M. (que Dios guarde) y mediante haber pasado los caballeros comisarios que componen esta junta acompañados del señor procurador general y de mí, el infraescrito secretario, a tratar y conferenciar con S. E. sobre las comedias de capa y espada y festiva que se han de representar a S. M. en el Coliseo del Buen Retiro y que en la última del día 17 de este mismo mes expresó S. E. haber dejado el rey a su arbitrio la elección de uno y otro, por lo que examinadas diferentes que estuvieron presentes, se habían elegido la intitulada *Duelos de amor y lealtad*, escrita por don Pedro Calderón de la Barca y la de *El dómene Lucas*, de don Joseph de Cañizares, en vista de las cuales y de los papeles de que se componen una y otra se había tratado del repartimiento de ellos entre los individuos de más conocida habilidad de las dos compañías de esta Corte [j] cuyo repartimiento se había hecho según consta de las listas que rubricadas del infraescrito secretario quedan adjuntas a este acuerdo [j] [Nota: en la conferencia del día 17 concurrieron las dos autoras y sus dos primeros galanes].

En la reunión entre los responsables municipales y el mayordomo mayor del rey se examinaron varias comedias «que estuvieron presentes», según consta en el documento, de manera que en la toma de la decisión ojearon un ejemplar de *Duelos de amor y lealtad*. Podría pensarse en un volumen coleccionario de sueltas de diferentes autores, entre las que se encontrase la calderoniana y la de Cañizares, aunque desafortunadamente no hemos localizado ningún tomo que responda a esta condición. También podrían haber consultado una edición de la *Novena parte* de Vera Tassis en el caso de *Duelos*, incluso un volumen Pseudo Vera Tassis, o bien una edición suelta, ya que este era el medio de circulación y difusión más frecuente de las comedias de Calderón en el siglo XVIII, además del más cómodo y manejable.

Como se explicita en el acta, además de elegir las piezas dramáticas que se representarían, en el encuentro del 17 de octubre se habló de los comediantes que llevarían a escena la comedia,

---

<sup>844</sup> De acuerdo con la lista de gastos «para saca de papeles, copias de comedias, loa y sainetes, adornos de ellas y demás menudencias» adjunta a la documentación del Archivo de la Villa se sacaron hasta 12 copias de la comedia.

de manera que se conformó el reparto de papeles de acuerdo con una lista elaborada en la propia conferencia. Ese *dramatis personae* también se ha conservado adjunto a la documentación del modo en que se reproduce a continuación<sup>845</sup>:

Repartimiento de Papeles para la Comedia Intitulada *Duelos de Amor y Lealtad*.

|           |  |
|-----------|--|
| Irifle    | María Lavenan, y para suplir, Agueda de la Calle.                                |
| Deydamia  | Francisca Muñoz, y para suplir, Rosolea Guerrero.                                |
| Laura     | Rosolea Guerrero, y para suplir, Maria Guzman.                                   |
| Ismenia   | Maria Guzman, y para suplir, Joachina Moro.                                      |
| Livia     | Joachina Moro, y para suplir, Maria Hidalgo la Autora.                           |
| Flora     | María de la Chica, y para suplir, Mariana Alcazar.                               |
| Cosdroas  | Joseph Garzía, y para suplir, Nicolas Lopez.                                     |
| Morlaco   | Miguel Ayala, y para suplir, Diego Coronado.                                     |
| Thoante   | Nicolas de la Calle, y para suplir, Manuel Martinez.                             |
| Leonido   | Manuel Martinez, y para suplir, Juan Ponze.                                      |
| Zenon     | Juan Ponze, y para suplir à Joseph Espejo.                                       |
| Anteo     | Joseph Espexo, y para suplir à Blas Pereira.                                     |
| Alejandro | Nicolas Lopez, y para suplir, Juan Labenan y si se mantiene malo Eusevio Rivera. |

Para Soldado primero Blas Pereira

Segundo Felipe Navas

Tercero Eusebio Rivera

Cuarto Joseph Ibarro

Para acompañar todos los demas.

Para comparsas ducientos hombres.

Los músicos que an de acompañar à Alejandro.

Las demas mujeres que an de acompañar à Deidamia y à Irifle.

La música la que tiene la comedia y que la pase Antonio Guerrero.

Madrid, 17 de octubre de 1763.

Parece lógico pensar que quien adjudicó el personaje que le correspondería interpretar a cada actor o actriz debía estar transcribiendo directamente el *dramatis personae* de un testimonio de la comedia. Por ello, la lista debería coincidir con la del texto que manejaron. De las sueltas que se han conservado, al menos tres, por la fecha que figura en el colofón o por los años de actividad del impresor, podrían corresponderse con la edición que visionaron VFL (c. 1728-1733), PE (c. 1756-1758) y OR (1763)<sup>846</sup>. No obstante, si analizamos el elenco de personajes que figura en VFL, coincidente con el de PE, así como el de las sueltas impresas por

<sup>845</sup> Realizamos una transcripción paleográfica del documento.

<sup>846</sup> En el caso de las ediciones de la Viuda de Orga (OR), no todas las sueltas conservadas pueden datar de 1763. Como se ha mostrado, se hicieron varias reediciones, aunque muy probablemente se mantuvo la fecha que figura en el colofón, tal y como señala Moll: «La misma permanencia de la serie y el interés por mantenerla siempre con existencias hizo necesaria la reedición de muchas de sus comedias. Característica, sólo pocas veces no observada, es la conservación de las indicaciones tipográficas y de año en las sucesivas reediciones. Sólo el cotejo de ejemplares permite señalar las diferentes ediciones, y un estudio tipográfico permitiría en algunos casos precisar la época de su impresión» (Moll, 1968-1972, p. 371). Las sueltas SS y JS se imprimieron en una fecha posterior a la planificación del festejo, en 1766 y a partir de 1770 respectivamente. Por consiguiente, ninguna pudo ser el texto utilizado por los encargados de la representación para llevar a cabo las copias de la pieza.

la Viuda de Orga, resulta muy difícil admitir que cualquiera de ellos hubiese sido el texto que examinaron. Reproduzco ambos<sup>847</sup>:

*Dramatis personae* de VFL

|                        |                           |                        |  |
|------------------------|---------------------------|------------------------|--|
| <i>Irifile, Dama.</i>  | <i>Morlaco, Graciofo.</i> | <i>Toante, Galan.</i>  | <i>Alexandro, Rey.</i>                           |
| <i>Deydamia, Dama.</i> | <i>Libia.</i>             | <i>Leonido, Galan.</i> | <i>Soldados Perfianos.</i>                       |
| <i>Laura.</i>          | <i>Flora, villana.</i>    | <i>Cenon, Galan.</i>   | <i>Soldados Fenicios.</i>                        |
| <i>Ifmenia.</i>        | <i>Cofdroas, viejo.</i>   | <i>Anteo, criado.</i>  | <i>Muficos, y acompaña</i><br>[ <i>-miento</i> ] |

*Dramatis personae* de OR

|                        |                           |                        |                   |
|------------------------|---------------------------|------------------------|-------------------|
| <i>Alexandro, Rey.</i> | <i>Cofdroas, Barba.</i>   | <i>Irifile, Dama.</i>  | <i>Soldados.</i>  |
| <i>Toante, Galàn.</i>  | <i>Morlaco, Graciofo.</i> | <i>Deydamia, Dama.</i> | <i>Damas.</i>     |
| <i>Leonido, Galàn.</i> | <i>Antèò, Criado.</i>     | <i>Laura, Criada.</i>  | <i>Mufica.</i>    |
| <i>Cenòn, Galàn.</i>   | <i>Unos Cautivos.</i>     | <i>Flora, Villana.</i> | <i>Acompañam.</i> |

En VFL y PE los personajes coinciden plenamente con los de la lista que se elaboró: trece nombres, además de soldados, músicos y acompañamiento. Sin embargo, si seguimos el orden de lectura —por columnas— Morlaco, Libia, Flora y Cósdroas no están en la misma posición en la que aparecen en la nómina escrita en la reunión. En OR las diferencias son todavía más notables; faltan personajes como «Libia» e «Ismenia» y se añaden «Unos cautivos». Asimismo, la distribución de los personajes es significativamente distinta; aparecen primero los masculinos, empezando por Alejandro, y continúa la lista por los femeninos, mientras que en la manuscrita ocurre lo contrario. Si, en cambio, acudimos al *dramatis personae* del texto impreso por Vera Tassis, coincidente con el de la reedición de la *Novena parte* y con el de los volúmenes Pseudo Vera Tassis, observamos cómo la colocación de los personajes es exactamente la misma que la del reparto de papeles que se decidió en el encuentro entre los integrantes de la junta y el marqués de Montealegre, comenzando por la primera y siguiendo por la segunda columna:

*Dramatis personae* de VT

|                           |                                   |
|---------------------------|-----------------------------------|
| <i>Irifile, Dama.</i>     | <i>Toante, galàn.</i>             |
| <i>Deidamia, Dama.</i>    | <i>Leonido, galàn.</i>            |
| <i>Laura.</i>             | <i>Cenòn, galàn.</i>              |
| <i>Ifmenia.</i>           | <i>Anteo, criado.</i>             |
| <i>Libia.</i>             | <i>Alexandro, Rey.</i>            |
| <i>Flora, villana.</i>    | <i>Soldados Perfianos.</i>        |
| <i>Cofdroas, viejo.</i>   | <i>Soldados Fenicios.</i>         |
| <i>Morlaco, graciofo.</i> | <i>Muficos, y Acompañamiento.</i> |

La convergencia en este punto es decisiva para confirmar, casi con total probabilidad, que el ejemplar que se utilizó para transcribir el reparto de papeles y, por consiguiente, el que se ojeó aquel día para decidir que sería *Duelos de amor y lealtad* la comedia elegida fue una edición veratassiana o un texto derivado de VT. En efecto, el *dramatis personae* definitivo, análogo en las dos copias manuscritas, contiene un elenco prácticamente idéntico al de VT. Los personajes están distribuidos del mismo modo, en dos columnas, aunque se ha añadido una

<sup>847</sup> Solamente se transcribe el *dramatis personae* de VFL, puesto que el de PE es una copia, y se reproduce el de OR1, que con pequeñas variantes ortográficas es idéntico al de OR2, OR3 y OR4.



tercera en medio con cuatro cautivos: «cautibo 1º», «cautibo 2º», «cautibo 3º» y «cautibo 4º» y se ha alterado el orden de aparición de «Flora» y «Libia».

*Dramatis personae* de MS1 y MS2<sup>848</sup>

|                         |                   |   |
|-------------------------|-------------------|---|
| <i>Irifile Dama</i>     | <i>Cautibo 1º</i> | <i>Toante Galan</i>                       |
| <i>Deidamia Dama</i>    | <i>Cautibo 2º</i> | <i>Leonido Galan</i>                      |
| <i>Laura</i>            | <i>Cautibo 3º</i> | <i>Cenon Galan</i>                        |
| <i>Ismenia</i>          | <i>Cautibo 4º</i> | <i>Anteo Criado</i>                       |
| <i>Flora Villana</i>    |                   | <i>Alexandro Rey</i>                      |
| <i>Libia</i>            |                   | <i>Soldados Persianos</i>                 |
| <i>Cosdroas Viejo</i>   |                   | <i>Soldados fenicios</i>                  |
| <i>Morlaco Gracioso</i> |                   | <i>Musicos y acompañam.</i> <sup>10</sup> |

El cotejo entre los manuscritos y los restantes testimonios conservados permite extraer conclusiones muy similares. La opción más plausible es que el texto base que se utilizó para sacar las copias manuscritas fuese VT, VT2 o algún volumen Pseudo Vera Tassis.

En cuanto a VFL y PE, se han encontrado errores separativos con respecto a ambos manuscritos que imposibilitan su empleo por parte de los encargados de la representación palaciega. Son varios los lugares en los que se han omitido uno o más versos, presentes, en cambio, tanto en la tradición manuscrita como en VT.

En la siguiente muestra se detecta la ausencia de dos redondillas en el texto de VFL y PE, que sí están en MS1, MS2 y en Vera Tassis:

| MS1, MS2, VT <sup>849</sup> :   |             | VFL, PE |
|---------------------------------|-------------|---------|
| y así; quando otros á Oriente   |             |         |
| miren, del Valle en la falda,   |             |         |
| buelbe tu, à Oriente la espalda |             |         |
| con la bista en Occidente;      |             |         |
| que si à despuntar comienza,    |             |         |
| subiendo para Vajar;            |             |         |
| no puede al Valle llegar,       |             |         |
| sino es que la cumbre venza     |             |         |
|                                 | (3287-3294) |         |

Lo mismo sucede en el siguiente ejemplo, en el que VFL y PE eliminan un verso de una redondilla, rompiendo así con el esquema métrico. Nuevamente, los manuscritos coinciden con la lectura veratassiana:

| MS1, MS2, VT                       | VFL, PE <sup>850</sup>                                |
|------------------------------------|---|
| <i>Morlaco.</i> Lograr tengo       | <i>Mor.</i> Lograr tengo. <i>Flor.</i> He de deber    |
| <i>Flora.</i> He de deber          | <i>Mor.</i> que el cepo. <i>Flo.</i> El furor pierda. |
| <i>Morlaco.</i> que el cepo        | <i>Mor.</i> Miren la buena muger.                     |
| <i>Flora.</i> el trato y la cuerda | (vv. 2811-2814)                                       |
| <i>Morlaco.</i> la ira temple.     |   |
| <i>Flora.</i> el furor pierda.     |   |

<sup>848</sup> En los ejemplos citados no se atiende a las diferencias ortográficas entre los manuscritos. Por comodidad, se reproduce el texto de MS2.

<sup>849</sup> No se tienen en cuenta las divergencias ortográficas entre los manuscritos y VT. Se reproduce el texto de MS2.

<sup>850</sup> No se transcriben las diferencias ortográficas entre ambos testimonios. Seguimos el texto de VFL por ser el impreso con anterioridad.

*Morlaco*. miren la buena Muger!

Otros ejemplos similares se encuentran en los versos 2546, 2824, 2948, 3420, entre otros.

El cotejo entre los manuscritos y las sueltas de la Viuda de Orga no permite obtener conclusiones tan claras. Los textos no contienen errores determinantes como para poder afirmar con total seguridad que no pudieron haber sido manejados por un copista avezado, capaz de detectarlos y enmendarlos. Sin embargo, algunas de las variantes equipolentes entre MS1, MS2 y OR conducen a pensar que en el caso de haber sido el texto base empleado el copista habría reproducido las lecturas de las sueltas, ya que tienen pleno sentido. La diferencia es especialmente llamativa en el terreno de las acotaciones. Aunque bien es cierto que las variantes didascálicas suelen ser habituales entre testimonios, aquí las copias manuscritas vuelven a presentar una lectura idéntica a la de VT, lo que permite conjeturar que las ediciones sueltas no pudieron ser el texto manejado. Reproduzco tan solo algunos ejemplos<sup>851</sup>:

- |       |   |
|-------|---|
| 1647a | <i>Al pasar por Junto à Toante, diga el medio verso, y asi los demas que el repite</i> MS1, MS2, VT<br><i>Paffa por junto à Toante</i> OR |
| 2307a | <i>Ponese ala p.<sup>ta</sup></i> MS1, MS2, VT<br><i>Retirafe</i> OR  |
| 2937a | <i>om.</i> MS1, MS2, VT<br><i>Arrodillafe</i> OR  |
| 3316a | <i>Yendose.</i> MS1, MS2, VT<br><i>om.</i> OR   |
| 3857a | <i>Salen Irifile, y todos; y los que traen à Thoante</i> MS1, MS2, VT<br><i>falen todos</i> OR  |

Si prestamos atención a los volúmenes Pseudo Vera Tassis, las variantes que presentan con respecto a VT no son de gran entidad. No obstante, algunas de las lecturas equipolentes entre los manuscritos y PVT muestran la convergencia de MS1 y MS2 con VT, lo que nos lleva a conjeturar que PVT no fue el texto del que se sirvieron para sacar las copias de la comedia:

- |      |   |
|------|---|
| 1816 | he entendido PVT<br>he entre oido MS1, MS2<br>he entreoido VT |
| 1415 | enmiendas PVT<br>enmienda MS1, MS2, VT                        |
| 2070 | de cuyo Muro PVT<br>en cuyo muro MS1, MS2, VT                 |
| 32   | y muera PVT<br>ò muera MS1, MS2, VT                           |

---

<sup>851</sup> No se han tenido en cuenta las variantes ortográficas entre las cuatro ediciones sueltas de Orga. Se transcribe el texto de OR1, pues posiblemente se trate de la edición primitiva. Asimismo, se reproduce la lectura de MS2, sin tener en cuenta las diferencias ortográficas que pueda presentar con respecto a VT.

Lo mismo ocurre con los múltiples errores de PVT, no compartidos con la tradición manuscrita. Pese a que la mayoría se podrían reparar *ope ingenii* sin demasiada dificultad, la enmienda de MS1 y MS2 no tendría por qué ser la misma que la lectura que presenta VT en todos los casos, como sí ocurre. Estos son solo algunos ejemplos:

- |         |   |
|---------|---|
| 1249    | Y dezirme <i>à mi cara</i> PVT<br>Y dezirme <i>à mi en mi cara</i> MS1, MS2, VT |
| 2812    | de Cuerda PVT<br>y la cuerda MS1, MS2, VT                                       |
| 2250    | vn Comùn, que vn Individuo PVT<br>Que vn comun, vn Indibiduo MS1, MS2, VT       |
| 2964    | con PVT<br>contra MS1, MS2, VT  |
| 1985    | diftinto PVT<br>instinto MS1, MS2, VT   |
| 2207loc | <i>Toant.</i> PVT<br><i>Cosdroas.</i> MS1, MS2, VT                              |

Sucede lo propio con VT2. Presenta numerosas erratas y errores, ninguno compartido con la tradición manuscrita, que siempre lee con VT, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

- |           |   |
|-----------|---|
| 3286-3287 | porque <i>si en vn</i> Orizante / es la Cumbre lo postrero MS1, MS2, VT<br>porque <i>fin vn</i> Orizante / es la cumbre lo postrero VT2   |
| 2181-2182 | <i>à causa de que</i> Deidamia / bajaba a <i>su</i> ameno sitio MS1, MS2, VT<br><i>à caufa de que</i> Deidamia / baxava a <i>fer</i> ameno fitio VT2                            |
| 847-851   | que bibas pribilexiado / del trabajo <i>que ha obligado</i> / <i>à los demás</i> MS1, MS2, VT<br>que vivas privilegiado / del trabajo, <i>obligado</i> / <i>à los demás</i> VT2 |
| 3198-3200 | es fuerza que ande / desvelada; <i>la comida</i> / antes no pude traer MS1, MS2, VT<br>es fuerza que ande / defvelada, comida / antes no pude traer VT2                         |
| 2192      | sauiendo que por <i>èl bibo</i> MS1, MS2, VT<br>fabiendo que por <i>èl vivi</i> VT2   |

No se descarta el posible manejo de la edición de Apontes, ya que las variantes entre esta serie y la veratassiana son apenas perceptibles. *Duelos de amor y lealtad* aparece recogida en el primero de los once tomos impresos por Apontes, publicado en 1760, solo tres años antes de la elección de la comedia para los festejos reales. Además, se demuestra que la edición «fue propicia para ser encuadernada y vendida como *comedias desglosadas*»<sup>852</sup>, así que es

---

<sup>852</sup> Escudero, 2001, p. 61. Recordemos que se han localizado sueltas desglosadas de esta edición en la Hispanic Society of America, en la Biblioteca Histórica Municipal o en la University of Texas Library. Ver al respecto el apartado sobre la descripción bibliográfica de los testimonios.

probable que por comodidad hubiesen accedido a una suelta desencuadernada de un volumen de Apontes. Aunque así fuese, desde el punto de vista textual AP es una copia a plana y renglón de VT, con lo que en última instancia se puede sostener que el antecedente textual de MS1 y MS2 fue VT, incluso un manuscrito utilizado para una representación anterior de *Duelos* que derive de la edición de Vera.

Pese a que el cotejo entre los testimonios conservados nos lleve a considerar VT como ascendiente de MS1 y MS2, es necesario resaltar que los manuscritos presentan un texto adaptado a unas circunstancias específicas de representación. Hablamos de un evento de gran significación política y social y de una puesta en escena imponente ante el público más selecto de la sociedad española y extranjera en el ostentoso Coliseo del Buen Retiro. Como se expone en el siguiente apartado, en ambos manuscritos se localizan importantes omisiones, diferencias notables en el plano didascálico o determinadas variantes con respecto a VT que nos podrían llevar a postular la posibilidad de que MS1 y MS2 derivasen de una rama distinta de transmisión. Sin embargo, parece altamente improbable que haya existido una tradición manuscrita paralela a VT que hubiese sobrevivido hasta bien entrado el siglo XVIII. Las divergencias entre los manuscritos y la edición príncipe no contradicen las conclusiones anteriormente expuestas a partir del cotejo entre los testimonios. Sus diferencias se explican fácilmente por las modificaciones que ha sufrido un texto que se ha adaptado a una representación de estas características casi un siglo después de la composición de la comedia. No olvidemos que uno de los manuscritos conservados (MS2) fue el texto definitivo que se llevó a la imprenta para confeccionar el folleto exclusivo que se repartiría a los asistentes del festejo teatral. Por ello, es muy plausible que hubiese sufrido sucesivas modificaciones durante el proceso de planificación y ensayos, según se deduce del cotejo entre MS1 y MS2 y de la documentación conservada. En síntesis, nada nos impide pensar que los cambios que presentan ambos manuscritos no se hayan realizado a partir del texto de VT.

En efecto, se han localizado varios errores conjuntivos entre la tradición manuscrita y el texto impreso por Vera Tassis. Se registran dos de los seis errores de locutor de VT: en el verso 3864 se atribuye la intervención a «Irífle» en lugar de a «Alejandro», quien debería pronunciar el discurso. Del mismo modo, en el verso 2485 debería ser «Cósdroas» y no «Todos» el locutor del parlamento.

Asimismo, los manuscritos cometen algunas de las faltas sintácticas y de concordancia ya registradas en su antecedente textual. No restituyen la preposición en el siguiente pasaje, lo que resulta en una incorrección gramatical ya cometida por VT:

MS1, MS2  
que importa que el Enemigo  
huya vencido si deja  
montada Discordia, que  
desde allá su nombre os benza?

Texto crítico  
¿Qué importa que el enemigo  
huya vencido, si deja  
montada discordia que  
desde allá *en* su nombre os venza?  
(vv. 221-224)

Se localiza igualmente el error que ya advertido en VT en el uso del pronombre femenino «la» en el verso 3744. El referente del clítico es «simple seno», de modo que debe emplearse el masculino «lo»:

MS1, MS2  
*Soldado 2.* Este Señor, es toante,  
que tiro à tus pies entrega.  
*Alex.<sup>dro</sup>* Decid el aspid que abriga

Texto crítico  
SOLDADO 2 Este, señor, es Toante,  
que Tiro a tus pies entrega.  
ALEJANDRO Decid el áspid que abriga,

aterido entre la yerba,  
simple seno, para que  
cobrado el calor, *la* muerda.

aterido entre la hierba,  
simple seno, para que,  
cobrado el calor, *lo* muerda.  
(vv. 3739-3744)

Algunas de las faltas de concordancia presentes en el texto veratassiano, como las de los versos 2120, 3651 o 3813 tampoco se han subsanado en los manuscritos, así como la inclusión de Doris en el reparto. De todos modos, el número de enmiendas *ope ingenii*, hasta de doce y trece errores veratassianos respectivamente<sup>853</sup>, es elevado si lo comparamos con las restantes ediciones dieciochescas, lo que apunta al celo y la meticulosidad de los encargados de llevar a cabo la adaptación de la pieza dramática. Así, además de la corrección de la acotación «*Vanfe*» por «*Vafe*» (v. 1341a), del determinante posesivo «*tu*» (v. 3207) por «*esta*» o de la rectificación de alguno de los errores de locutor, como en las demás sueltas, se han enmendado errores que los testimonios anteriormente examinados habían pasado por alto. Cabe señalar que la mayoría pueden repararse sin demasiada dificultad por la métrica o por el sentido. Además, un número considerable de faltas ha sido detectado también por Hartzenbusch, como se comprobará. La coincidencia entre las enmiendas de los tres textos —cuando Hartzenbusch no parece haber conocido ni consultado los manuscritos— nos permite suponer que los errores se encontrarían en el texto base utilizado, que tanto en el caso de MS1 y MS2 como en el de H fue presumiblemente VT, pues han llegado de forma independiente a la misma solución.

Se han corregido despistes obvios: «*quando*» por «*que ando*» (v. 1799); se ha recuperado la lectura trivializada en VT: «*aterido*» por «*aterrado*» (v. 3742); en lo que respecta a los errores de locutor, aunque su solución no ha sido siempre la preferida en nuestra edición, se ha mejorado hasta en cuatro casos la lectura de VT. Se han enmendado los errores «*Tod.*» por «*Toante*» (v. 2553loc.) y «*Tod.*» por «*Cósdroas*» (3527loc.), del mismo modo que algunas de las sueltas conservadas. MS1 y MS2 también arreglan la errata de VT al atribuir el parlamento a «*Las Damas*» (MS1) y a las «*Mugeres*» (MS2), en alusión a las cuatro acompañantes de Deidamia, frente al masculino «*Todos*» de VT (vv. 3670 y 3672). Se ha preferido, sin embargo, la enmienda de OR «*Todas*», por coherencia con otros lugares de la comedia en los que las damas intervienen al unísono.

En el siguiente caso, la lección de las copias manuscritas también resulta más satisfactoria que la veratassiana:

VT  
*Tod. dent.* Ya cayò la puerta,  
Entra, feñor, y entrad todos.

MS1, MS2  
*D.<sup>ro</sup> todos.* Ya cayò la puerta,  
entra Señor  
*D.<sup>ro</sup> Alex.<sup>d<sup>ro</sup></sup>* Entrad todos  
(vv. 3856-3857)

De todos modos, en nuestra edición hemos considerado más acertado que sea Irífile quien pronuncie el imperativo, pues es ella quien guía a Alejandro y al resto de soldados a casa de Leonido:

|         |                |                               |
|---------|----------------|-------------------------------|
|         | Texto crítico  |                               |
| TODOS   | <i>Dentro.</i> | Ya cayó la puerta.            |
| IRÍFILE | <i>Dentro.</i> | Entra, señor, y entrad todos. |

<sup>853</sup> MS2 corrige el anacoluto del verso 2092, que no fue advertido por MS1.



Por añadidura, los manuscritos reparan la mayor parte de los lugares que presentan incoherencias sintácticas o faltas de concordancia. Hemos seguido sus correcciones a la hora de fijar nuestro texto, según se ha expuesto en el apartado dedicado a los errores de VT, en algunos lugares, como los que se presentan a continuación:

VT  
*Leo.* Aunque me halla  
 de otro cuidado pendiente;  
*defta* materia, que intente,  
 ya que la toquè, apuralla  
 es bien [j]

MS1, MS2  
*Leon.* aunque me halla  
 de otro cuydado pendiente,  
*esta* materia, que intente,  
 ya que la toquè apuralla  
 es bien [j]  
 (vv. 838-842)

*Cen.* Ya señora (estoy sin mi)  
*satisfizo* (mal me aliento)  
 con que (muerto estoy) mi intento  
*fer* (què ansia!) para ti  
 digna esclaua la persona.  
*Deid.* Profeguid. [j ]  
 de effa Palas Africana,  
 de effa Persiana Belona

*Cenon.* Ya Señora, (estoy sin mí!)  
*satisfize* (mal me aliento)  
 conque (muerto estoy) mi Intento  
*fue ser* (què ansia) para ti  
 digna esclaba la persona:::  
*Deid.* proseguid. [j ]  
 de esa Palas fricana,  
 de esa Persiana Velona  
 (vv. 718-725)

Por último, la tradición manuscrita detecta la falta del último verso de una redondilla, omitida en VT. Como se ha explicado, se trata de la última de una larga serie de más de doscientos versos (vv. 602-857) que da paso a una tirada en romance en *e-o*. De la totalidad de los testimonios conservados, incluidas las ediciones de los siglos XIX y XX, solo los manuscritos advierten el error y restituyen el verso, vacío de contenido, pero necesario para reparar la anomalía y mantener así el esquema métrico:

VT  
*Cofd.* [j] mientras hablais: no ferà,  
 fino à preuenir, no nombre  
 nadie à Toante por su nõbre. *Vafe.*  
 j j j j j j j j .  
*Leon.* Entre las varias Prouincias  
 del Afa, al Oriente, el Reyno  
 de Fenicia fue primera  
 Colonia de fus Imperios.

MS1, MS2  
*Cosdroas.* [j ] mientras hablais: no será  
 sino aprebenir, no nombre  
 nadie à Thoante por su nombre. *Vase.*  
***Leon.* Escucha.**  
***Toante.* atento estoy ya.**  
*Leon.* Entre las varias provincias  
 del Assia, al oriente, el Reino  
 de Fenicia fue primera  
 Colonia de sus Imperios.  
 (vv. 854-861)

La restitución del verso confirma la preocupación métrica y formal por el texto que los responsables de la representación palaciega de la comedia debían ofrecer al público. De hecho, a pesar de que se perciben abundantes omisiones y algunas modificaciones con respecto a VT, como se estudiará en el siguiente apartado, ambos manuscritos ofrecen un texto muy cuidado, sin apenas corrupciones que repercutan en la métrica o que den lugar a lecturas que no tengan sentido.

No obstante, se observa un número reducido de errores que deturpan la edición príncipe y que, como cabría esperar, comparten ambos manuscritos. Se perciben pequeños despistes y faltas de concordancia que afectan al plano gramatical y sintáctico:

- 2841 Solo la *mejora* es verte, VT  
Solo la *mejor* es verte MS1, MS2
- 770-771 que caufa ha fido / *la* que à Dediamia ha obligado VT  
Que causa ha sido / *lo* que à Deidamia ha obligado MS1, MS2
- 1693 *Irif.* Pues què has hecho, para que / yo *me* defenoje? *Leon.* Nada / puedo hacer [j ]  
VT  
*Irif.* pues què has hecho, para que / yo *te* Desenoje? *Leon.* Nada / puedo hazer MS1,  
MS2

En un par de casos se detectan ametrías; en uno por el olvido del pronombre personal y en otro por la repetición del pronombre relativo:

- 1420 Profigue antes que *nos* venga VT  
Prosigue antes que venga MS2
- 2355 que sè yo que èl me ha obligado VT  
que sè yò que el *que* me ha obligado MS2

Además de las erratas localizadas, en ocasiones se detectan correcciones sobre el texto en un intento de mejorarlo, pese a que el ajuste sea innecesario y dé lugar a una incoherencia sintáctica:

- | VT  | MS1, MS2   |
|---|--|
| què mucho que aya querido,<br>aun no bien convalecido<br>adelantar el honor<br>de verme humilde a tus pies<br>[j]<br><i>el</i> día que à pagar me atreuo<br>vna vida que te debo,<br>con vna alma que te doy. | que mucho que aya querido,<br>aun no bien Combalecido,<br>adelantar el honor<br>de berme humilde à tus pies<br>[j]<br>día que à pagar me atrebo<br>vna vida que te debo<br>Con una Alma que te doi.<br>(vv. 799-809) |

En MS1 y MS2 se observa un borrón de tinta sobre el artículo *el*, que se ha tachado, posiblemente, para evitar la sinéresis en *día*. De todas formas, la de VT es una solución preferible, puesto que la omisión del artículo resulta en una incorrección gramatical.

Algo similar podría haber ocurrido en el siguiente caso:

- | VT   | MS1, MS2   |
|--|--|
| <i>Leon.</i> Con què poco se contenta<br>vn <i>trifte</i> , que como halla | <i>Leonido.</i> Conque poco se contenta<br>vn <i>Imfeliz</i> , que como halla<br>(vv. 1784-1785) |

La variante léxica podría justificarse porque el responsable de ajustar el texto consideró que el verso era hipométrico en VT. No obstante, basta con hacer un hiato entre la «o» final de «como» y la «a» de la primera sílaba de «halla» para respetar el octosílabo. Son recurrentes en la comedia los ejemplos de este tipo entre una palabra que acaba por vocal abierta y una que

comienza por *h* seguida de vocal tónica: vv. 105, 1525, 1534, 1547, 1559, 1611, 1721j<sup>854</sup>. El encargado de llevar a cabo la adaptación textual prefirió, en cambio, intercambiar el adjetivo y hacer la sinalefa, pese a que la variante de VT ya era perfectamente válida.

En el siguiente caso, vuelve a detectarse un intento de corrección fallido en MS2, en concreto por una mala comprensión del verso:

- 2585-2586    *Cen. Magno Alexandro, à quien aclama el Mundo / segundo al Gran Filipo*  
                   finsegundo VT, MS1  
                   *Cen. Magno Alexandro, a quien aclama el Mundo, / segun el Gran Philipo sin*  
                   Segundo MS2

La lectura de VT podría haberse malinterpretado por el copista o por el encargado de la adaptación del texto. En VT el ordinal «segundo» se emplea con el sentido de ‘sucesor’. El *DLE* recoge la acepción ‘persona que en una institución sigue en jerarquía a quien la dirige o preside’ esto es, Alejandro Magno es segundo a Filipo II de Macedonia, su predecesor y padre. Precisamente en *El segundo Scipión*, Calderón escribe: «Segundo Escipión, segunda / vez digo, sin ofenderte, / pues ser segundo a tu padre / es ser primero a tus gentes» (*OC*, I, p. 1414). El sentido último del verso es, por consiguiente, la alabanza a Alejandro Magno, segundo a su predecesor, Filipo «sin segundo», es decir, ‘sin igual ni semejante’. La lectura de MS2 no parece encajar en el pasaje: ‘Alejandro Magno es aclamado por el mundo *según el* sin par Filipo, su predecesor y padre, apodado «El Grande»’.

Además de este tipo de variantes «hipercorrectoras», se descubren ciertas preferencias sintácticas, gramaticales o estilísticas de la persona encargada de la adaptación del texto:

- 2086-2087    fe acuerde de que hubo *ofenfas*, / y fe olvide de que ay brios VT  
                   se acuerdo de que hubo *ofensa* / y se olbide de que ay brios MS1, MS2
- 72-74        en bufca de quien no tenga / clemencia tan fospechofa, / que *dexa* de fer clemencia  
                   VT  
                   en busca de quien no tenga / clemencia tan sospechosa, / que *deje* de ser clemencia  
                   MS1, MS2
- 3721        *Alex. Què es effo, Cenon?* VT  
                   *Alex.<sup>dro</sup> Que es esto Cenon?* MS1, MS2
- 2277        sin guardia està *efotra* puerta VT  
                   sin Guardia está *esotra* puerta MS1, MS2

Asimismo, se advierten ciertas variantes léxicas. Principalmente, se trata de sustituciones por sinónimos o por vocablos que pudieran encajar en el mismo contexto por rima o por sentido:

<sup>854</sup> Según Menéndez Pidal, la *h* «era verdadera aspirada en los siglos XV y XVI. Garcilaso y Fr. Luis de León aspiran comúnmente la *h* en sus textos [j] y después Quevedo y Calderón apenas tienen en cuenta la *h*» (Menéndez Pidal, 1985, § 38, p. 121). Aunque es cierto que durante el siglo XVII la pérdida de la aspiración está prácticamente consumada, «el hecho de que se dé hiato no garantiza por sí solo la aspiración de la *h*. En determinados casos puede deberse a necesidades métricas, para completar el número de sílabas necesario a un verso. También puede haber razones prosódicas: el hiato es mucho más frecuente cuando la sílaba con que comienza la segunda de las palabras que pueden formar sinalefa es tónica, mientras que la sinalefa se ve favorecida si ésta es átona» (Herrero Ruiz de Loizaga, 1990, p. 113). Frente a los casos de hiato, en el texto de *Duelos* también son numerosos los de sinalefa cuando la siguiente palabra comienza por *h* y sílaba tónica: vv. 76, 1719, 1845, 1869, 2081j

- 2816 cepo, trato, y cuerda, tres / penas, *muchas* fon VT  
Cepo, trato, y cuerda, tres / penas *fuertes* son MS1, MS2
- 3654 Magno Invicto *Augusto* Cefar VT  
Magno Imbicto *heroico* Cefar MS1, MS2
- 2389-2390 mientras que no fe declare / aun otro mayor *prodigio* VT  
mienras que no se declare / aun otro mayor *Peligro* MS1, MS2
- 3875-3876 que quanto defde aqui digas, / ferà relacion *superflua* VT  
que quanto desde aqui Digas, / serà relacion *Molesta* MS1, MS2
- 1433 con los que nos *embaraçan* VT  
con los que nos *estorbaban* MS1, MS2
- 524 Ay, que fin *duda* me pelan! VT  
ay, que sin *duelo* me pelan MS1, MS2

El último tipo de variantes advertidas en la tradición manuscrita frente a VT revela el afán modernizador del texto, al igual que la mayoría de las ediciones del siglo XVIII. En lo que respecta a las variantes fónicas, es sistemática la sustitución de «agora» por «ahora» (vv. 291, 302, 325), así como la recuperación de grupos cultos o la actualización del vocalismo en casos de vacilación. Aunque no en todos los casos, también es frecuente la eliminación de las contracciones entre la preposición «de» y los demostrativos y pronombres:

| VT       | MS1, MS2           |
|----------|--------------------|
| Vitoria  | Victoria (v. 15)   |
| conduto  | conducto (v. 1606) |
| eftrema  | extrema (v. 404)   |
| oftenta  | obstenta (v. 178)  |
| recebi   | recivi (v. 2874)   |
| percebir | percivir (v. 3418) |
| defta    | de efta (v. 149)   |

A partir de los ejemplos que se han expuesto, se hace patente el estrecho vínculo entre los manuscritos. Presentan errores conjuntivos y un importante número de lecturas comunes, pero cabe precisar cuál es la relación existente entre ellos. Primeramente, dada su convergencia, podría pensarse que uno es el antecedente textual del otro. Ahora bien, se han registrado lecturas privativas en ambos manuscritos que imposibilitan la opción planteada, con lo que debemos pensar en un subarquetipo común a los dos testimonios, un texto que a la postre deriva de VT.

Así, la siguiente muestra permite conjeturar que MS1 no pudo ser el texto base utilizado para la copia de MS2:

- 2385-2386 Cerrar la puerta / este azero a mi peligro MS1  
Cerrar con puerta / de azero, nuestro peligro MS2, VT

La lectura de MS2 coincide plenamente con la del texto veratassiano y diverge en cierta medida del manuscrito que custodia el Instituto Valencia de don Juan. Resultaría muy complejo que el modelo empleado para la copia de MS2 fuese MS1, puesto que en tal circunstancia sus lecciones deberían ser coincidentes. O bien, en el caso de que MS2 hubiese introducido

variantes sobre MS1 en este punto, resultaría improbable que la solución tomada fuese la misma que la de Vera Tassis. Más bien, a partir de este lugar crítico deducimos que el antecedente directo de MS2 fue un texto descendiente de VT.

Entre las pocas variantes equipolentes entre MS1 y MS2, se localizan algunas que apuntan en una dirección muy similar, pues cuando la lectura de MS2 diverge de la de MS1, a su vez coincide con la de VT:

- 2684 Mas por tener un *Joben* tan alebe MS1  
mas por tener un *hombre* tan alebe MS2, VT
- 1368a *Sale Morlaco, y Flora tràs él con vn palo* VT, MS2  
*Sale flora tràs el con vn palo* MS1
- 1928 con tan *gran* Infamia, como MS1  
Con tan *grande* Infamia, como MS2, VT
- 222 què importa que el Enemigo / *haya* vencido MS1  
que importa que el Enemigo / *huya* vencido MS2, VT
- 3685 y tanto con *sus memorias* / mis altos afectos truecas MS1  
Y tanto con *su Memoria* / mis altos afectos truecas MS2, VT
- 1986 no *abemos* de cobrar alas MS1  
no *abremos* de cobrar alas MS2, VT

En cuanto a la posibilidad contraria, esto es, que MS2 pudiera ser el modelo de copia de MS1, todavía resulta más compleja a la luz del siguiente ejemplo:

| VT                                     | MS1                                 | MS2                                 |
|--|-------------------------------------|-------------------------------------|
| Hechos, pues, al Mar, fin mas          | hechos, pues, al Mar, sin mas       | Hechos, pues, al Mar, sin mas       |
| Norte, ò rumbo, <b>que auer puefto</b> | <b>Norte, ô rumbo, descubrieron</b> | norte, ò rumbo, <b>descubrieron</b> |
| <b>la poffesion en el agua,</b>        |                                     |                                     |
| <b>y la eſperança en el viento,</b>    |                                     |                                     |
| <b>tomamos en los Playazos</b>         |                                     |                                     |
| <b>de Sidon el primer Puerto,</b>      |                                     |                                     |
| <b>no pudiendo en èl fufrinos</b>      |                                     |                                     |
| <b>lo eſteril de ſus defiertos,</b>    |                                     |                                     |
| <b>y de ſus Aſcalonitas</b>            |                                     |                                     |
| <b>los barbaros tratamientos:</b>      |                                     |                                     |
| <b>reconocido el parage,</b>           |                                     |                                     |
| <b>bolvimos al Mar, poniendo</b>       |                                     |                                     |
| <b>en el Africa las proas;</b>         |                                     |                                     |
| <b>con que auiendo deſcubierto</b>     |                                     |                                     |
| de las dos cumbres de Atlante          | en el Africa las proas;             | de las dos cumbres de Atlante       |
| los omenages foberuios,                | por ſu abrasado terreno             | los omenages ſovervios              |
|  | de las dos Cumbres de Atlante       | (vv. 950-965)                       |
|  | los omenajes soberbios              |                                     |

Los dos manuscritos eliminan varios versos de la larga intervención de Leonido en este pasaje de la comedia. Al llevar a cabo el recorte, se ha suprimido parte del verso 951 «que auer puefto», que se ha sustituido por «deſcubrieron», de manera que se respeta el cómputo silábico y la rima. Nótese, además, que el verbo elegido se ha tomado del último verso omitido «con que auiendo deſcubierto», pero se emplea otro tiempo verbal. Aunque hasta este punto los dos



manuscritos coinciden, se observan divergencias. MS1 cuenta con dos versos, uno reutilizado de los que se han eliminado de VT («en el Africa las proas»), que no aparecen en el texto de MS2<sup>855</sup>. Debemos suponer que, si MS2 hubiese sido el texto base para la copia de MS1, este no contaría con esos dos versos, coincidentes en su práctica totalidad con el texto veratassiano.

En definitiva, es posible conjeturar que MS1 y MS2 derivan de un subarquetipo común cuyo ascendiente directo es la edición príncipe de la comedia. Pese al alto grado de confluencia entre los manuscritos, sus diferencias demuestran que cada uno representa una fase o etapa distinta del proceso de adaptación que sufrió el texto para amoldarlo a la representación de *Duelos* en los festejos reales de 1764. En muchos lugares de la comedia se comprueba que MS1 comparte un gran número de lecturas con VT o bien presenta lecciones más cercanas al texto veratassiano que las que ofrece MS2. Sirvan de muestra los siguientes ejemplos:

|      |   |
|------|---|
| 490  | <i>linda pefca</i> VT, MS1<br><i>buena pesca</i> MS2  |
| 448  | <i>Cofa es cierta</i> VT, MS1<br><i>es cosa cierta</i> MS2  |
| 3654 | <i>Augufto</i> Cefar VT, MS1<br><i>heroico</i> Cesar MS2  |
| 3972 | Magno <i>Augufto</i> VT, MS1<br>Magno <i>Imbicto</i> MS2  |
| 3059 | no venga lo que hize mal, / y premia lo que hize bien VT, MS1<br>no benga lo que hize mal, / ó premia lo que hize bien MS2                                |
| 3820 | <i>el</i> venir en fu defenfa VT, MS1<br><i>de</i> venir en su defensa MS2  |
| 2653 | padres, y efposos VT, MS1<br>Padres, Esposos MS2  |
| 1651 | que aunque las <i>mires</i> tan varias, qualquiera es la fiempreviva VT, MS1<br>que aunque las <i>miras</i> tan barias, qialquiera es la siempre viva MS2 |
| 2732 | cada dia / que à comer, y à cenar entro VT, MS1<br>Cada dia / que à Comer, y cenar entro MS2  |

Si nos fijamos en los locutores y en el plano didascálico, se hace todavía más patente la proximidad de MS1 a VT y su distancia con respecto a MS2. Un número destacado de indicaciones escénicas en MS1 respetan la acotación de la edición príncipe o introducen pequeñas variaciones, mientras que en MS2 se incorporan cambios de mayor envergadura, se añade información adicional o incluso se reelabora la acotación, muchas veces por parte del segundo amanuense. Todas las modificaciones incluidas en MS2 se reflejan en AS, el folleto

<sup>855</sup> El segundo verso añadido en MS1, «por su abrasado terreno», fue incorporado posteriormente por el mismo amanuense, con trazo más grueso, entre el verso anterior y el siguiente. Es muy probable que se hubiese incluido porque después del pasaje que indicamos vuelven a omitirse varios versos en la tradición manuscrita, que recuerdan al verso que se ha añadido: «por sus arboles, frondofo; / por sus frutales, ameno; / por sus cristales, fecundo; templado, por fu terreno; / por fu foledad, valdio» (vv. 972-975).

impreso por Antonio Sanz para repartir entre el selecto auditorio. A continuación, se reproducen algunas muestras:

- 2447loc *Todos dent.* VT  
*D.<sup>ro</sup> todos.* MS1  
*D.<sup>ro</sup> Vozes.* MS2
- 2440loc *Dentr.* VT, MS1  
*D.<sup>ro</sup> Vozes.* MS2
- 2433a *Caxas* VT, MS1  
*Suenan Cajas y Clarines* MS2
- 2486a *Salen Cofdroas, y todos los cautiuos* VT  
*S.<sup>e</sup> Cosdroas y todos los cautibos* MS1  
*Sale Cosdroas y todos los cautibos con armas.* MS2
- 77a *Entrafe Irifile, figuenla todos, buelbe por la otra puerta, y fale Cenon al paffo* VT  
*entrase Irifile siguenla todos, buelbe por la otra puerta y sale Cenon al paso y soldados [por la derecha]<sup>856</sup>* MS1  
*Haze q<sup>e</sup> se ba siguenla todos buelbe à salir por otra p<sup>ta</sup>. y sale Cenon al paso i Soldados* MS2
- 991a *Dentro golpes, como de fabrica, y cantan fin instrumentos, à compàs del golpe de las hazadas* VT  
*Dentro golpes, como de fabrica, y cantan ~~sin~~ con<sup>857</sup> Instrumentos à Compas del golpe de las hazadas* MS1  
*Dentro Golpes, Como de fabrica, y Cantan con los Instrumentos à Compas del golpe de las hazadas, las del Quatro, y los hombres Representan, vniendose con la Musica* MS2
- 532a *Lleuanle, y falen las Damas que pudieren, cantando, y baylando, con guirnaldas de flores, y detrás Deidamia, Irifile, y Flora.* VT  
*Mutacion de Jardin, y en el frontis un Palacio y salen las Damas que pudieren Cantando y Vailando con guirnaldas de flores; y Detras Deidamia, Irifile y Flora* MS1  
*Mutacion de Jardin, y en el frontis vn Palacio, y salen las Damas cantando y ~~Bailando con guirnaldas~~ con ramos y tocados<sup>858</sup> de flores; y detras Deidamia Irifile, y Flora* MS2

También se detectan acotaciones que fueron añadidas por un segundo amanuense en MS1, tal vez incorporadas en un momento posterior a la copia del texto por parte del encargado de su traslación, y que en MS2 fueron copiadas por el primer amanuense, con lo que ya estarían integradas en el texto que se empleó como base para su reproducción. Este tipo de diferencias también permite demostrar que MS1 se encuentra en un estadio anterior en el proceso de adaptación al que se vio sujeto el texto de la comedia para su representación. Así, por ejemplo, ambos manuscritos incorporan la acotación «*Al Querer ir â Repetir la Imbocazion Buelbe el Soldado Primero el Rostro y be â Toante*», que no está en el texto veratassiano. La segunda

<sup>856</sup> Lo marcado entre corchetes está escrito por el segundo amanuense.

<sup>857</sup> El segundo amanuense ha tachado la preposición *sin* y la ha sustituido por *con*.

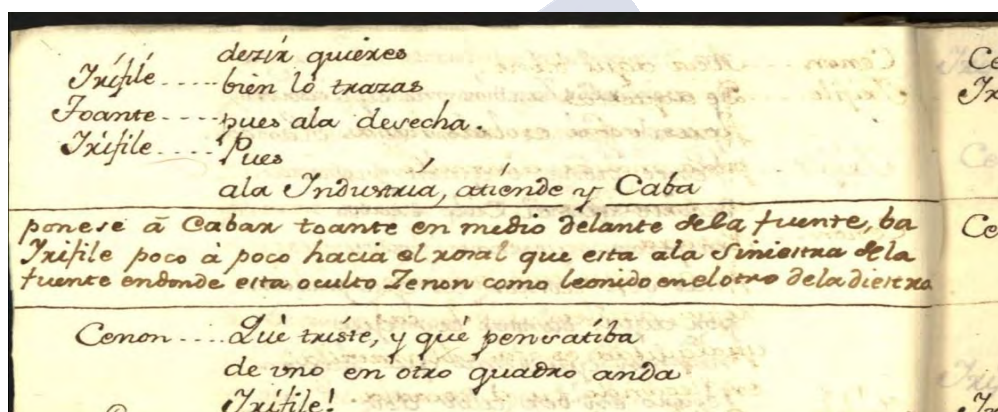
<sup>858</sup> El segundo amanuense ha suprimido *y bailando con guirnaldas* y sobrescrito *con ramos y tocados*.

mano incluye la indicación en el margen derecho del verso 3396 en MS1, mientras que en MS2 ha sido trasladada por el primer amanuense. En el siguiente ejemplo ocurre algo similar:

- 2706a *Vanse tocando caxa, y clarin, y sale Flora huyendo de Morlaco VT*  
*Repitese la Mutacion de Jardin= y sale flora huyendo de Morlaco y este con un*  
***Garrote, en la mano MS1***  
*repitese la Mutacion de Jardin= y sale Flora huyendo de Morlaco y este con un*  
*Garrote en la mano MS2*

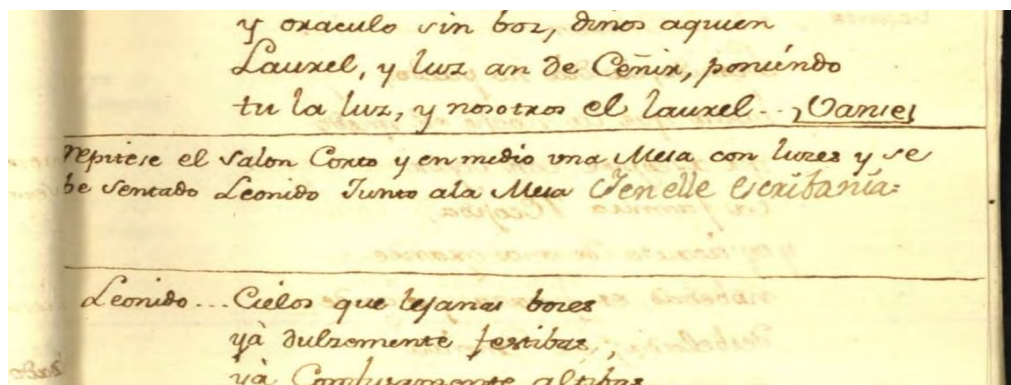
El texto señalado en negrita ha sido añadido por el segundo amanuense en MS1. En MS2, en cambio, no parece haberse incorporado posteriormente, sino que la adición está integrada en el texto de la acotación, que ha transcrito el primer amanuense, lo que nos lleva a pensar que se copió en un momento posterior al de MS1, en el que determinados aspectos escenográficos ya se habían decidido.

En otros casos, aunque las acotaciones en MS1 hayan sido trasladadas por el primer amanuense, la tinta es más oscura y la letra más pequeña en relación con el cuerpo del texto:



**Ilustración 32.** Acotación escrita por el primer amanuense de MS1 con tinta más oscura y letra más pequeña (fol. 102v).

Parece haberse dejado el espacio pertinente para la copia posterior de la indicación escénica, que no siempre se ha utilizado por completo, como se aprecia en la siguiente imagen:



**Ilustración 33.** Acotación que no ocupa el espacio completo destinado para su traslación en MS1 (fol. 135r).

En MS2, por el contrario, las indicaciones han sido trasladadas por el copista encargado de trasladar el texto, sin que se detecte en ningún folio un caso como el señalado en MS1.

Más allá de los ejemplos que se han comentado, en el siguiente apartado se analizan en mayor profundidad las alteraciones que fue experimentando el texto durante los meses previos a la celebración del festejo teatral. Como se ha comentado, el texto base empleado —VT o un testimonio derivado del mismo— parece haber sufrido una serie de alteraciones. Se detecta la omisión de un número reseñable de versos, así como añadidos, ciertas modificaciones y diferencias notables en el plano didascálico entre VT y la tradición manuscrita, con la intención de amoldar el material dramático a las circunstancias específicas que requería la nueva representación. A continuación, se estudia el proceso de adaptación que experimentó el texto desde VT, pasando por las modificaciones introducidas por MS1, hasta el estadio textual en el que se encuentra MS2, que fue el texto más cercano al representado por los comediantes en 1764.

#### **2.4.1. La adaptación textual: de VT a la tradición manuscrita**

Como se ha demostrado, el texto base utilizado para la copia de los manuscritos conservados de *Duelos de amor y lealtad* fue un testimonio cuyo antecedente textual era VT. Es difícil saber si el ejemplar que se manejó para hacer las distintas copias que se sacaron ya había sido «adaptado» previamente o si fue durante el proceso de planificación de la representación cuando el material se vio modificado. En la lista de gastos elaborada por Claudio del Campo «para saca de papeles, copias de comedias, loa y sainetes, adornos de ellas y demás menudencias» constan 330 reales de vellón por el importe de «11 copias de la comedia de *Duelos de amor y lealtad* a 30 reales cada copia como consta de recibo», así como «110 reales de un importe de las copias de las comedias de *Duelos*, *El domine Lucas*, la loa y los cuatro sainetes, que todo se llevó a la villa en donde se quedó y consta de recibo». Por lo tanto, se realizaron, al menos, doce reproducciones completas de la comedia. Es probable que los manuscritos que han llegado a nosotros sean algunas de esas copias, aunque también cabe la posibilidad de que el texto se fuese amoldando y modificando durante los meses de ensayos previos. En efecto, MS2, al constituir la «versión definitiva» que se llevó a la prensa, tal vez represente el resultado de todas las alteraciones y supresiones que se realizaron sobre las primeras copias «en limpio» que se sacaron.

En cualquier caso, la documentación sobre la organización de los festejos localizada en el Archivo de la Villa de Madrid certifica que el texto de la pieza calderoniana tuvo que ajustarse a las exigencias de la representación. Se ha comentado la preocupación del marqués de Montealegre por la duración de la función en su totalidad después del primer ensayo completo que se ejecutó, pues era «largo para lo que el rey tiene manifestado». En la contestación de los comisarios municipales a su carta manifiestan que, en el caso de repetirse el ensayo y comprobar que efectivamente la representación era demasiado extensa, se debería «cortar alguna de las cosas que menos falta hagan, pues en la comedia es dificultosísimo quitar más si no es que sea desfigurándola». Esta afirmación confirma que a finales de noviembre —fecha en la que se llevaron a cabo estas primeras pruebas de la puesta en escena del espectáculo— ya se había acortado parte del texto. También nos hace suponer que, presumiblemente, se realizaron algunos retoques y arreglos más hasta que se fijó el texto definitivo.

El cotejo entre VT y la tradición manuscrita permite detectar no solo que ambos manuscritos descienden de la edición príncipe veratassiana, sino también sus divergencias y los cambios de mayor envergadura que se efectuaron sobre el texto para adaptarlo a la



representación de la pieza en el Coliseo del Buen Retiro. En las siguientes páginas se examinan las omisiones que presentan ambos manuscritos con respecto a la edición veratassiana, las diferencias notables en el terreno de las didascalias, la intervención de la segunda mano detectada en los manuscritos —ya que corrige y altera el texto en varias ocasiones— y, por último, los versos finales de las dos tradiciones<sup>859</sup>.

Como no es posible reflejar y explicar cada una de las alteraciones que ha experimentado el texto, en el apéndice II se reproduce un listado con todas las divergencias entre VT y los manuscritos, en el que se incluyen comentarios acerca de las particularidades que presenta cada uno (correcciones, omisiones, versos atajados, enmiendas del segundo amanuense, directrices para los actores, etc.). De este modo, es posible consultar de forma exhaustiva todos los cambios que ha sufrido el texto y los introducidos por uno y otro manuscrito para adaptarlo a la representación dieciochesca. El estudio de estos aspectos es de gran utilidad para comprender cuáles fueron las razones que pudieron llevar a los encargados de la representación a modificar el texto de la comedia. Fundamentalmente, revelan los cambios en la mentalidad y en los gustos del auditorio del siglo XVIII, al tiempo que ponen de manifiesto la magnitud y espectacularidad del festejo, que necesariamente precisaba de ciertas exigencias escénicas.

Antes de entrar de lleno en el examen de cada uno de ellos, cabe puntualizar en qué sentido se emplea aquí el término «adaptación». En este caso, se sigue la terminología propuesta por Ruano de la Haza<sup>860</sup>. Entre los distintos métodos o técnicas de reescritura en el teatro áureo y especialmente en Calderón —«refundición», «reelaboración», «reconstrucción», «adaptación» y «reutilización»— el que mejor encaja con las características que presenta el manuscrito es el de «adaptación», que el crítico define como

la práctica de adecuar un texto teatral, eliminando personajes o escenas que se consideran superfluos, o introduciendo nuevos pasajes y personajes, para producir una versión representable en un lugar escénico específico o por una compañía determinada<sup>861</sup>.

En efecto, en MS1 y MS2 se ha eliminado un número destacado de pasajes presentes en VT que un director de escena ha podido considerar «superfluos» para el desarrollo de los principales acontecimientos o que no se ajustan a su propuesta dramática. Asimismo, el texto ha sufrido importantes modificaciones en el plano de las didascalias e incluso se han añadido numerosas acotaciones escénicas, en todos los casos con información muy detallada sobre el lujoso aspecto del escenario. Estas particularidades permiten sostener que el texto se adaptó para una representación de la pieza «en un lugar escénico específico» y, además, para una ocasión de gran trascendencia. Afortunadamente, sabemos que así fue, pues *Duelos de amor y lealtad* se representó en el Coliseo del Buen Retiro con motivo del casamiento entre la infanta María Luisa y el archiduque austríaco Pedro Leopoldo. Conviene dejar claro, por consiguiente, que los textos manuscritos y VT no ofrecen dos «versiones» distintas de la comedia, es decir, no existe una intención deliberada de crear y presentar al público una obra con modificaciones sustanciales en el plano argumental o una revisión del material dramático. No debe perderse de vista el temor de los comisarios encargados del festejo a «desfigurar» la comedia.

---

<sup>859</sup> Para un primer acercamiento a la adaptación que ha sufrido el texto a partir del análisis comparativo entre VT y MS2 ver L. Carbajo Lago, 2018 y 2019.

<sup>860</sup> Ver Ruano de la Haza, 1998.

<sup>861</sup> Ruano de la Haza, 1998, pp. 35-36.



#### 2.4.1.1. Omisiones con respecto a VT

Para observar el proceso de adaptación al que se ha sometido el texto de la edición veratassiana o uno derivado del mismo con el fin de amoldarse a la representación organizada por el Ayuntamiento de Madrid, es necesario tener en cuenta la diferencia en el número de versos que presenta el texto impreso con respecto a la tradición manuscrita. Se ha contabilizado un total de 430 versos omitidos en MS1 y 434 en el caso de MS2<sup>862</sup>, distribuidos en cuarenta y cuatro series de omisiones, que van desde los dos a los treinta y ocho versos, dependiendo del grado de intervención. En cuanto a la disposición de las supresiones entre las jornadas de la pieza, en la primera se desecha casi la mitad del total, 203 y 204, respectivamente; en la segunda solamente 54, y en la tercera 173 y 176.

El reparto de las omisiones es coherente con la distribución habitual del material dramático de cualquier pieza teatral. La jornada inicial sirve de presentación de los personajes y del conflicto central, de modo que acostumbra a ser de carácter más descriptivo y expositivo, y, por tanto, podría estar sujeta a un mayor número de omisiones sin que esto repercutiese en la materia argumental de la comedia. Sin embargo, en la segunda se plantea el desarrollo de la trama y se desencadena la acción que envuelve a los protagonistas; por consiguiente, la eliminación de ciertos pasajes o fragmentos es más complicada si se pretende respetar el material original. A pesar de que la cifra puede resultar un tanto elevada, es conveniente valorar la longitud de la comedia. *Duelos de amor y lealtad* es una obra realmente extensa, que supera con creces la media habitual de las obras dramáticas auriseculares, con 3974 versos, a los que habría que sumar los de la loa y los sainetes<sup>863</sup>. Parece lógico suponer que esta fue una de las razones por las que la representación se prolongaría en exceso si se seguía el texto con el que contaban los encargados de la «fiesta de teatro», así que era forzoso reducirlo.

De todas formas, de las cuarenta y cuatro ocasiones en las que se llevó a cabo alguna intervención, solo se ha registrado un caso en el que la supresión dé lugar a un desajuste métrico, lo que corrobora que el texto se ha tratado de encajar de forma cuidadosa, con una atención precisa por respetar la métrica y la rima del verso. De hecho, tal y como se comprobará en los ejemplos examinados, en ocasiones, los responsables de la adaptación textual se vieron obligados a añadir algún verbo o a alterar parte de un verso para no romper la coherencia formal o métrica y así recuperar de nuevo el discurso después de la mutilación.

En cuanto al tipo de omisiones que presentan los manuscritos, se han establecido tres categorías distintas, de las que se ofrecen muestras representativas en cada caso. Primeramente, se observa una tendencia general a suprimir parlamentos de carácter digresivo, reiterativo o poco relevantes desde un punto de vista argumental. En ellos, los personajes interrumpen el diálogo para reflexionar acerca de sus pasiones amorosas, sobre asuntos trascendentales, o bien

---

<sup>862</sup> El verso 962 («en el África las proas»), como se ha explicado en el apartado anterior, fue recuperado por MS1 a partir del texto veratassiano, pero no por MS2. Además, el siguiente aparte de tres versos pronunciado por Deidamia («¿Pues si a Deidamia no miro / quedar por reina de Tiro, la coronaré en Ceilán?», vv. 2919-2921) también se ha omitido en MS2. En MS1, sin embargo, está escrito verticalmente por el segundo amanuense en el margen izquierdo del texto. Cabe puntualizar, no obstante, que en el cómputo de versos suprimidos en MS2 no se han incluido los atajos; en ese caso, habría que sumar setenta y seis versos más omitidos.

<sup>863</sup> Según indica Lope de Vega en su *Arte Nuevo* en referencia a la extensión física del manuscrito «tenga cada acto cuatro pliegos solos, / que doce están medidos con el tiempo / y la paciencia del que está escuchando» (Lope de Vega, *Arte Nuevo*, vv. 338-340). Si atendemos a sus palabras, como afirma Ulla Lorenzo, «si cada pliego tenía 8 páginas, cada jornada tendría 32 páginas y la comedia completa 96. Esta extensión, indica Romera Navarro, corresponde aproximadamente a unos 3000 versos, que se acerca a la medida que ofrecen Carlos Boyl o Pellicer en su *Idea de la comedia en Castilla*, lugar en el que habla de una extensión comprendida entre los 2700 y 3000 versos» (Ulla Lorenzo, 2011a, p. 120).

para recordar un suceso ocurrido con anterioridad que ya ha sido puesto en escena o al que se ha aludido previamente. Como es natural, la mayor parte de las omisiones de esta clase se encuentran en la primera jornada. En segundo lugar, se percibe una cierta predisposición a disminuir el número de intervenciones del gracioso de la comedia; así pues, se ha reducido considerablemente la carga cómica y los momentos de distensión dramática de la pieza calderoniana. Por último, es significativa la cantidad de versos interpretados por los coros o cantados por los propios personajes que han sido recortados, de manera que también se analizarán las omisiones detectadas en las escenas musicales.

a) *Omisiones de carácter digresivo y reiterativo*

Una importante cantidad de los versos que se han eliminado obedece a su carácter digresivo o reiterativo. Se trata en la mayoría de los casos de largos parlamentos o soliloquios de los personajes, que tienen un efecto dilatador y ralentizan el ritmo dramático, de modo que se han recortado para dar mayor dinamismo a la acción. Examinemos algunos ejemplos:

| VT  | MS1, MS2 <sup>864</sup>                       |
|---|---|
| <i>Leon.</i> Què breue es la edad del gozo! | <i>Leonido.</i> Què brebe es la edad del gozo |
| bien dixo quien dixo que era                | bien dijo, quien dixo que era                 |
| efimera de las flores,                      | efimera de las flores,                        |
| que con el Alva despiertan,                 | que con el Alba despiertan                    |
| y fallecen con la fombra:                   | y fallezen con la sombra:                     |
| digalo yo, pues apenas                      | digalo yo, pues ápenas                        |
| me vi dueño de vna dicha,                   | me bi dueño de vna Dicha,                     |
| quando hubo contra ella,                    | quando hubo contra ella,                      |
| fobre invidia que la turbe,                 | sobre Embidia que la turbe,                   |
| poder que la defvanezca.                    | poder que la Desvanezca                       |
| <b>A nadie admire la prifa</b>              | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>con que su perdida fienta,</b>           | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>que siendo instante el ganarla,</b>      | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>y siendo instante el perderla,</b>       | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>argumento es de que à figlos</b>         | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>amor los instantes cuenta:</b>           | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>Què tiempo fue menester</b>              | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>para ver vna belleza</b>                 | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>tan hermafamente heroyca,</b>            | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>tan heroycamente excelfa?</b>            | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>Ninguno. Luego ninguno</b>               | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>avrà menester mi pena,</b>               | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>fi para verla baltò,</b>                 | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| <b>para sentir el no verla.</b>             | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| Si yo huviera de dezir                      | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
| mi sentimiento, dixera.                     | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                             |
|   | si yo huviera de decir                        |
|   | mi sentimiento, dijera.                       |
|   | (vv. 353-376)                                 |

Esta extensa intervención de Leonido se ha reducido en la tradición manuscrita, puesto que se trata de un monólogo en el que el personaje realiza una digresión reflexiva sobre la fugacidad

<sup>864</sup> En todos los casos analizados no existen divergencias entre MS1 y MS2, por lo que no se tienen en cuenta las diferencias ortográficas. Reproducimos el texto de MS1.

VT

*Deid.* Quando afable la fortuna,  
(quiza apurada de penas,  
que ya quebrantando Mares,  
que ya penetrando seluas,  
en nosotros ha cumplido)  
tan otro el semblante muestra  
[j]

**Quando el comun alborozo  
de la juvenil belleza  
en este Templo que à Apolo  
edificò la fee nuestra  
como a nuestro tutelar  
Dios, oy añadir intenta,  
en honor de la fortuna,  
al culto bayles, y fiestas.  
Los dos, en cuyos dos Polos,  
en fee de la fama vuestra,  
nuestra peregrinacion,  
ya que no descanfa, alienta;  
solicitais que ofendida  
de ver quanto se desdenan  
de sus fauorables Auras  
las prosperas influencias,  
la ingratitud castigando,  
al passado ceño vuelva,  
tomando por instrumento  
la diffension, que es quien trueca  
tal vez aplausos à ruinas  
tal victorias à tragedias?  
Què Monarquias, què Imperios,  
Què conquistas, què proezas  
en ambas Campañas, no  
perdió la defavenencia  
de sus Cabos? fin ver quanto  
valen mas en Mar, y Tierra  
dos flacas fuerças vnidas,  
que desvnidas mil fuerças.  
Serà justo que se cuente,  
que quando (à dezirlo buelua)  
fauorable la fortuna  
mueue su inconstante rueda  
de aduersa en prospera, somos  
nosotros quien contra ella**

302

què importa que el Enemigo  
haya vencido, si dexa  
montada discordia, que  
desde allà su nombre os benza?  
[j]  
(vv. 161-234)

La muestra que se presenta a continuación constituye un ejemplo de parlamento reiterativo. Deidamia recuerda el momento en el que después de una larga navegación desde su tierra natal llegó a Tiro y decidió asentarse junto a sus tropas:

[illegible]

303

MS1, MS2

*Deida.* Ay necia!  
que a no ser disculpa hallada  
acaso, fuera disculpa,  
mas si al querer Esforzarla,  
el fue quien perdió el sentido,  
siendo ella la Desmayada,  
como ha de ser Verdadera,

|     |     |     |   |
|-----|-----|-----|---|
| jjj | jjj | jjj | j |
| jjj | jjj | jjj | j |
| jjj | jjj | jjj | j |

MS1, MS2  
*Deida.* Ay necia!  
 que a no ser disculpa hallada  
 acaso, fuera disculpa,  
 mas si al querer Esforzarla,  
 el fue quien perdió el sentido,  
 siendo ella la Desmayada,  
 como ha de ser Verdadera,  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 y en fin buelbo à decir, Laura  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~  
 no me Culpes de que Imbente  
 tan nunca bista venganza



(vv. 1264-1293)

El diálogo tiene lugar al comienzo de la segunda jornada, pero, como puede observarse, se recuerda un suceso que ha ocurrido con anterioridad y que el público ha presenciado en escena previamente. Deidamia rememora la actitud de Cenón cuando vio a Irífile por primera vez e incluso recupera casi literalmente sus palabras:

*Cen.* Pena tyrana!  
de eſſa Palas Africana,  
de eſſa Perfiana Belona,  
que con la eſpada en la mano,  
mataua, fin lo que heria,  
con tan alta bizzarria,  
con valor tan ſoberano  
(vv. 723-729)

Es cierto que la referencia a lo acontecido en un momento anterior es oportuna si se tiene en cuenta que los hechos han sucedido en la primera jornada y que a veces es pertinente recordarle al auditorio determinados episodios para que no pierda el hilo de la trama argumental. No obstante, la omisión de los versos no interfiere en el contenido del mensaje que Deidamia quiere transmitir a Laura: está dispuesta a trazar un plan para vengarse de Irífile. Además, el esquema métrico del romance se ha respetado una vez más.

Un último caso claro del interés deliberado por desechar material redundante, que solamente ralentiza el ritmo dramático, es la siguiente intervención de Leonido:

| VT                                       | MS1, MS2                                 |
|------------------------------------------|------------------------------------------|
| <i>Leon.</i> Escucha. <i>Toan.</i> Di.   | <i>Leon.</i> Escucha. <i>toante.</i> Di. |
| <i>Leon.</i> <b>Mas dexamelo penſar,</b> | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~ ~                      |
| <b>que el concepto que ſe ofrece</b>     | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~ ~                      |
| <b>muy luego, tal vez padece</b>         | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~ ~                      |
| <b>de no haberſe explicar;</b>           | ~~~~~ ~~~~ ~~~~ ~                        |
| al anochezer, el Sol,                    | <i>Leon.</i> al anochezer, el ſol,       |
| quando las ſombras venciendo             | quando las ſombras benciendo             |
| vàn, y las luzes huyendo,                | bàn, y las luzes huyendo,                |
| no es el vltimo arrebol                  | no es el vltimo arrebol                  |
| que de nueſtros ojos falta,              | que de nueſtros ojos falta,              |
| aquel que las cumbres dora?              | aquel que las cumbres dora?              |
| <i>Toa.</i> Si.                          | <i>toante.</i> Si.                       |
|                                          | (vv. 3269-3280)                          |

Para lograr una mayor agilidad en el diálogo entre los personajes se ha suprimido una redondilla que, precisamente, tiene un efecto dilatador en el texto veratassiano.

En la misma línea se sitúan aquellos versos en aparte, que en determinados casos se han suprimido en las copias manuscritas. Si se pretende fomentar el diálogo o la interacción entre los personajes, es comprensible que se omitan versos en los que el personaje habla para sí. Estos son algunos ejemplos:

| VT                                     | MS1, MS2                                                |
|----------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| <i>Deid.</i> Pues què nouedad es eſta, | <i>S<sup>e</sup> Deidamia.</i> Pues què nobedad es eſta |
| que la batalla campal                  | que la Vatalla Campal                                   |
| en ciuil batalla trueca?               | en Cibil batalla trueca?                                |

**Leon.** Feliz foy, pues en fauor *à par.*  
mio eftar Deidamia es fuerça.  
**Cenon.** Infeliz foy, fi Deidamia  
à faber la caufa llega. *à p.*  
*Deid.* Quando afable la fortuna,  
[j]

|      |     |     |   |
|------|-----|-----|---|
| ]]]] | ]]] | ]]] | ] |
| ]]]] | ]]] | ]]] | ] |
| ]]]] | ]]] | ]]] | ] |
| ]]]] | ]]] | ]]] | ] |

Quando afable la fortuna,  
[j]  
(vv. 154-161)

VT  
*Deid.* Pues fiendo de eſſa manera,  
**(diſimule hasta mejor *à par.***  
**oçafion, en que hablar pueda)**  
compueſtos eſtais los dos,  
pues quedando fu belleza  
por mi prifionera, tu  
[j]

MS1, MS2  
*Deida.* Pues ſiendo de eſa manera,  
]]]] ]]] ]]] ]  
]]]] ]]] ]]] ]  
compueſtos eſtais los dos,  
pues quedando ſu belleza  
por mi prifionera, tu  
[j]  
(vv. 266-271)

VT  
*Laur.* Si hablàra yo, qual quedàra  
mi ama! Mas detente, lengua, *à p.*  
que mejor es, que lo noble  
en ſu opiniòn ſe mantenga,  
que no lo villano.

MS1, MS2  
]]]] ]]] ]]] ]  
]]]] ]]] ]]] ]  
]]]] ]]] ]]] ]  
]]]] ]]] ]]] ]  
]]]] ]]] ]]] ]  
(vv. 3921-3925)

A pesar de que con su eliminación ni el contenido ni la métrica se ven afectados, se pierden o desdibujan ciertos matices del carácter de los personajes, puesto que el espectador deja de conocer las verdaderas intenciones o sentimientos del locutor, que en ocasiones se hacen explícitos en los apartes. No obstante, no son versos decisivos para el desarrollo de la acción principal.

Las muestras analizadas son suficientes para determinar que Nicolás de la Calle, director de escena de la representación de *Duelos* y sus colaboradores, se vieron obligados a reducir parte del texto con el que contaban —más o menos cercano a la edición príncipe— y que eligieron aquellas escenas que consideraron menos determinantes o significativas para el desarrollo de la trama argumental. Asimismo, se intuye una preocupación por huir del estatismo, potenciar la interacción entre los personajes y acelerar la acción dramática al acortar los extensos parlamentos de los protagonistas.

#### *b) Reducción de la presencia del gracioso*

Entre las diversas omisiones que se han registrado en la tradición manuscrita, se observa una llamativa tendencia a disminuir el número de intervenciones de Morlaco, el gracioso de la comedia, que actúa como un resorte de comicidad en contraste con el tono serio de la trama principal de la que participan los protagonistas. Su aparición y función en la obra es resumida por Melchora Romanos del siguiente modo:

En cuanto a Morlaco, las situaciones en las que aparece se circunscriben a pasos cómicos de cierta extensión en los que se reproducen en espejos deformantes las instancias y comportamientos

de los personajes nobles, y que están contruidos, sin duda, con la intención de demorar el curso de la acción y de establecer pausas que ayudan a la distensión del riesgo trágico<sup>865</sup>.

Efectivamente, la intención con la que Calderón ha decidido incorporar a Morlaco en determinados momentos puntuales es, sin duda, la de ralentizar el ritmo de la acción y rebajar la tensión dramática, lo que en ocasiones tropieza con el propósito de los adaptadores del texto. Resulta conveniente señalar que, mientras que en el manuscrito madrileño se eliminan algunos parlamentos, en MS2 la presencia del gracioso se ve todavía más reducida. Dos de los tres atajos que se han detectado constituyen breves escenas digresivas de carácter cómico en las que Morlaco es protagonista. Si analizamos el primer pasaje atajado en MS2, observamos que de los ochenta versos presentes en VT, MS1 solo cuenta con cuarenta y seis:

VT

*Sold. 1.* Pues efte fe nos efcapa,  
 otros en fu lugar vengán.  
*Sold. 2.* Aquí ay vno, que fin duda  
 eſtã muerto.  
*Descubren a Morlaco echado en el fuelo.*  
*Sold. 3.* Coſa es cierta,  
 pues ni alienta, ni refpira.  
*Morl.* Harto el fingirlo me cueſta,  
 refpirando àzia otra parte.  
*Sold. 4.* Cogeſe tu de eſſa pierna  
 yo le cogere deſtotra,  
 y vaya arraftrando. *Sold. 1.* Efpera,  
 que yo ayudarè de vn braço.  
*Sold. 2.* De otro yo, y deſta manera  
 llegarà mas preſto al Mar.  
*Lleuanle entre los quatro.*  
*Morl.* No harè tal, q̃ pues me aprietã  
 amarrado à quatro potros,  
 dezir la verdad es fuerça.  
*Los 4.* Por Dios q̃ eſtã tambien vivo.  
*Dexanle caer.*  
*Morl.* Niegoles la confequencia,  
 que ya no eſtoy fino muerto,  
 fegun de golpe me fueltan:  
**ay de mis efpaldas! quien**  
**viò, que el que iva fin moleſtia**  
**en filla de manos, en**  
**filla de coſtillas vuelva.**  
*Sold. 4.* Què es eſto? pues como eſtãdo  
 tan fano, y bueno, te quedas  
 entre los muertos?  
*Morl.* Muy poco  
 fabe vſted deſtas pendencias,  
 pues hazer la mortecina  
 fe le haze coſa nueva.  
 Yo foy Morlaco, aſentado  
 aqueſte principio, ſepan

MS1

*Soldado 1º.* Pues eſte ſe nos Eſcapa;  
 otros en ſu lugar bengán.  
*Soldado 2º.* Aquí ay vno que ſin duda  
 eſtã muerto.  
*Descubren à morlaco, echado en el ſuelo.*  
*Soldado 3º.* Coſa es Cierta  
 pues ni alienta, ni refpira.  
*Morlaco.* Harto el fingirlo me cueſta,  
 refpirando àcia otra parte.  
*Soldado 4º.* Cojele tu de eſa pierna,  
 yo le Cojere deſtotra,  
 y vaya àrraſtrando. *Soldado 1º.* Efpera  
 que yo ayudarè de vn brazo.  
*Soldado 2º.* De otro yò, y de eſta manera  
 llegarà mas preſto al Mar.  
*Llebanle entre los 4.*  
*Morlaco.* No harè tal, que pues me aprietan  
 amarradoá quatro potros,  
 decid la verdad es fuerza  
 Por Dios que eſtã tambien bibo.  
*dejanle caer.*  
*Morlaco.* Niegoles la Conſequecia  
 de que ya no eſtoy ſino muerto,  
 ſegun de golpe me ſueltan  
 |||| ||| ||| |  
 |||| ||| ||| |  
 |||| ||| ||| |  
 |||| ||| ||| |  
*Soldad 4º.* Què es eſto? pues como eſtando  
 tan ſano, y bueno, te quedas  
 entre los muertos?  
*Morlaco.* Mui poco  
 ſabe vſted de eſtas pendencias,  
 pues hazer la Mortezina  
 ſe le haze coſa nueva.  
 yo ſoi Morlaco, aſentado  
 aqueſte principio, ſepan

<sup>865</sup> Romanos, 2015, p. 405.



Morl. Ay, que fin duda me pelan!

Soldado 4°. El gallina

Morlaco. Ay, que sin duelo me pelan.  
(vv. 445-524)

Por su parte, en MS2, aunque los versos estén tachados, es posible leer sin dificultad lo que en un principio se había escrito, lo que nos permite afirmar que se han omitido los mismos versos que en MS1:

MS1

Soldado 1°. Pues este se nos Escapa;  
otros en su lugar bengan.

Soldado 2°. Aqui ay vno que sin duda  
está muerto.

Descubren à morlaco, echado en el suelo.

Soldado 3°. Cosa es Cierta  
pues ni alienta, ni respira.

Morlaco. Harto el fingirlo me cuesta,  
respirando àcia otra parte.

Soldado 4°. Cojele tu de esa pierna,  
yo le Cojere destotra,  
y vaya árrastrando. Soldado 1°. Espera  
que yo ayudarè de vn brazo.

Soldado 2°. De otro yò, y de esta manera  
llegarà mas presto al Mar.

Llebanle entre los 4.

Morlaco. No harè tal, que pues me aprietan  
amarrado á quatro potros,  
decid la verdad es fuerza

Soldado 1°. Por Dios que está tambien bibo.  
dejanle caer.

Morlaco. Niegoles la Consequencia  
que ya no estoy sino muerto,  
segun de golpe me sueltan

]]]]    ]]]    ]]]    ]  
]]]]    ]]]    ]]]    ]  
]]]]    ]]]    ]]]    ]  
]]]]    ]]]    ]]]    ]

Soldad 4°. Què es esto? pues como estando  
tan sano, y bueno, te quedas  
entre los muertos?

Morlaco. Mui poco  
sabe vsted de estas pendencias,  
pues hazer la Mortezina  
se le haze cosa nueva.  
yo soi Morlaco, asentado  
aqueste principio, sepan  
que aun animo para huir  
no tube, y como es prudencia,  
que se balga de la Maña,  
à quien le falta la fuerza,  
muerto me fingi, esperando  
queditito à que anochezca

MS2

~~Soldado 1. Pues este se nos Escapa  
otros en su lugar vengán.~~

~~Soldado 2°. Aqui ai vno, que sin duda  
esta muerto.~~

~~Descubren à morlaco echado en el suelo.~~

~~Soldado 3°. Es cosa cierta  
pues ni alienta, ni respira.~~

~~Morlaco. harto el finjirlo me cuesta  
respirando hacia otra parte.~~

~~Soldado 4°. Cojele tu de esa pierna,  
yo le Cojere destotra,  
y vaya arrastrando. Soldado 1°. Espera,  
que yo ayudare de vn brazo.~~

~~Soldado 2°. De otro yò, y de esta manera  
llegarà mas presto al Mar~~

~~llebanle entre los 4°.~~

~~Morlaco. no harè tal, que pues me aprietan  
amarrado á quatro potros,  
decid la Verdad es fuerza~~

~~Soldado 1°. Por Dios que esta tambien bibo  
dejanle caer.~~

~~Morlaco. Niegoles la Consequencia,  
que ya no estoy sino muerto  
segun de golpe me sueltan:~~

~~]]]]    ]]]    ]]]    ]  
]]]]    ]]]    ]]]    ]  
]]]]    ]]]    ]]]    ]  
]]]]    ]]]    ]]]    ]~~

~~Soldad 4°. Què es esto? pues como estando  
tan sano i bueno, te quedas  
entre los muertos?~~

~~Morlaco. Mui poco  
sabe vsted de estas pendencias,  
pues hazer la mortecina  
se le haze cosa nueva.  
yo soi Morlaco, asentado  
aqueste principio, sepan  
que aun animo para huir  
no tube, y como es prudencia,  
que se balga de la maña,  
à quien le falta la fuerza,  
muerto me finji, esperando  
queditito à que anochezca,~~



*Los 4 sold<sup>s</sup>. Vaya a dar muestra el Morlaco*

[illegible]

*Soldado 1º. el Mandria*

*Soldado 2º. La Mosca muerta.*

*Soldado 3º. El Verganton*

*Soldado 4º.* El gallina

*Morlaco.* Ay, que sin duelo me pelan.

para escapar sin ser bisto:  
mintiome la extratagema  
pues vsteden (Dios les guarde)  
dando con migo me llevan  
à ser pescado del Mar;  
siendo así, que de la tierra  
lo soy, desde que han en mi,  
Cojido una buena pesca.

~~Los 4. Vaya a dar muestra el morlaco,~~

[illegible]

~~Soldado 1º. El mandria.~~

~~Soldado 2º. La mosca muerta.~~

~~Soldado 3º. El berganton.~~

~~Soldado 4. El gallina.~~

~~Morlaco. ay, que sin duelo me pelan.~~

(vv. 445-524)

Este es un ejemplo claro de los progresivos recortes que los responsables de la representación fueron realizando sobre el texto hasta dar con la versión representable en el Coliseo del Buen Retiro. Es muy probable que en un primer momento se decidiese prescindir de los treinta y cuatro versos eliminados en MS1, ya que reducen la escena que interrumpe la trama principal protagonizada por Morlaco y los soldados. No obstante, debemos suponer que, en un momento posterior, tal vez después del ensayo general de noviembre, se llegó a la conclusión de que era necesario desechar la escena por completo, pues así lo reflejan MS2 y el texto impreso definitivo. De todos modos, no parece casual que precisamente aquellos lugares que un director de escena decidiese atajar ya contasen con omisiones previas. Se trata, por tanto, de escenas poco relevantes para el desarrollo de la trama argumental.

En este caso, nos encontramos ante la primera intervención de cierta extensión en la que aparece Morlaco. Para comprender el fragmento, es necesario retrotraernos a los acontecimientos que han sucedido previamente. La pieza comienza en pleno combate entre los fenicios, que han invadido Tiro, y los persas, que son derrotados. Deidamia, la nueva reina, decide que a partir de este momento los vencidos pasarán a ser sus esclavos y todos aquellos muertos en la batalla serán arrojados al mar para evitar una epidemia. En este punto, se desencadena una situación de gran tensión dramática en la que Toante, el general de bando vencido, es dado por muerto y va a ser lanzado a las aguas junto al resto de cadáveres. Sin embargo, gracias a la actuación del anciano Cósdroas, quien finge ser su padre, es salvado. Leonido, general de los fenicios, se entera de lo sucedido y se interesa por el mal trato que ha recibido el persiano, al que finalmente le perdona la vida a cambio de su esclavitud.

Después de este tenso momento dramático, se desarrolla la escena a la que nos referimos, que funciona a modo de contrapunto cómico, de réplica paródica de la desgraciada situación que ha experimentado Toante. Los cuatro soldados que habían pretendido arrojar al general persa descubren a Morlaco en el suelo, que parece haber fallecido. Cuando lo cogen de piernas y brazos y se dirigen al mar para lanzarlo, el gracioso reacciona y les explica que decidió «hacer la mortecina» hasta que anocheciese para poder escapar. A continuación, los cuatro soldados comienzan una discusión por quién de ellos fue el primero que lo encontró y, en consecuencia, por cuál debería quedárselo como esclavo. Así, terminan burlándose de Morlaco y moliéndolo a palos en «una escena de tono entremesil», en palabras de Melchora Romanos<sup>866</sup>.

Es cierto que se trata de un fragmento aislado de la trama principal, que casi funciona como un intermedio distendido. Por este motivo, su supresión no interfiere en el desarrollo argumental de la comedia, pero sí disminuye su carga cómica, cuyo principal responsable es Morlaco.

El segundo atajo localizado en MS2, aunque con menor protagonismo por parte del gracioso, también revela el interés por eliminar escenas poco sustanciales o «superfluas», de acuerdo con Ruano de la Haza, en las que no parece azaroso que estén involucrados la pareja de graciosos, Morlaco y Flora, los soldados o Laura, la dama confidente de Deidamia, personajes con escaso peso argumental. El texto tachado con un borrón de tinta resulta ilegible, de manera que solo reproducimos los versos de VT, que coinciden con los de MS1<sup>867</sup>.

VT, MS1

*Sold.* Sin duda

Iove oy de Apolo nos venga  
en la eleccion de Toante.

*Tod.* El castigue fu foberuia. *Vanfe.*

<sup>866</sup> Romanos, 2015, p. 404.

<sup>867</sup> La única divergencia entre los testimonios se encuentra en el uso de la preposición del verso 3617: VT lee *en*, mientras que MS1 presenta la variante *con*. Reproducimos el texto veratassiano.

*Morl.* Flora, à Dios, que voy à dar  
muerte en su persona mesma  
à Alexandro. *Flor.* Tu?  
*Morl.* Si. *Flor.* Como?  
*Morl.* Què dificultad es essa?  
no mas de con que me pongan  
juntico à èl, quando duerma. *Vafe.*  
*Laura.* Quando todos en las armas  
corren a tomar las puertas,  
te quedas tu en la campaña?  
(vv. 3607-3619)

Este breve fragmento se sitúa hacia el final de la comedia, en la jornada tercera. Después de que Toante haya sido elegido nuevo rey de Tiro, los fenicios creen erróneamente que ha dado muerte a Leonido, quien le había salvado la vida, así que piden que Alejandro Magno imponga justicia. Morlaco, haciendo uso de su falsa valentía para encandilar a Flora, le dice que matará él mismo a Alejandro Magno con la estratagema que el bando persa había empleado para vengarse de los fenicios: acabar con ellos mientras dormían. Es evidente la búsqueda de la hilaridad y la carcajada fácil en el espectador con el disparate pronunciado por Morlaco. Laura, por su parte, responde a la anterior intervención de Deidamia, quien exige a las damas que no vayan a la lid, sino que se queden con ella porque las necesita para urdir su plan. Estos versos pueden eliminarse sin repercutir en el hilo argumental de la pieza.

La razón por la que se prescindió de Morlaco en determinados fragmentos se pone de manifiesto con mayor claridad en la última intervención del gracioso. Una vez que Alejandro Magno restituye el orden e impone la paz entre los bandos enfrentados, como es habitual, las parejas de enamorados terminan enlazándose. En ambas tradiciones, impresa y manuscrita, Irifile le da la mano a Toante e inmediatamente después Deidamia la recibe de Leonido. La tercera pareja en discordia es la formada por Morlaco y Flora. A imitación de los personajes nobles, el gracioso le pide casamiento a su enamorada en tono jocoso, escena que en los manuscritos se ha omitido:

|         |                                             |
|---------|---------------------------------------------|
| MORLACO | ¿Flora?                                     |
| FLORA   | ¿Qué?                                       |
| MORLACO | La tuya venga,<br>que laurel para ti habrá. |
| FLORA   | ¿Dónde es posible le tengas?                |
| MORLACO | En un barril de escabeche.                  |

(vv. 3956-3959)

La supresión del pasaje en el momento de resolución del conflicto y posterior glorificación del monarca, que estaba presente junto al resto de miembros de la familia real en la representación dieciochesca, es más que nunca comprensible. No parece muy acorde con la ocasión la intromisión de un chascarrillo referido al laurel, máximo exponente del triunfo y de la coronación de los héroes. En este caso alude Morlaco al uso doméstico que se hacía de esta hierba aromática, que se empleaba para la conservación del pescado en barriles. No puede perderse de vista la similitud del culmen de la comedia con la situación real de la representación en el Coliseo del Buen Retiro, pues se estaba celebrando la unión matrimonial entre la infanta María Luisa y Pedro Leopoldo de Austria. Por último, conviene reseñar que con la eliminación del chistecillo del gracioso se ensalza el mensaje ejemplar que Calderón intenta transmitir, ya que gracias a la conducta honrada de Toante, ha salido vencedor tanto del amor como de la

lealtad. La gravedad del mensaje perdería fuerza si se explotase la comicidad de Morlaco en ese contexto. A los adaptadores de la pieza teatral les interesaba, más bien, potenciar su dimensión seria y transcendental en un evento de enorme formalidad.

En definitiva, la reducción de la presencia del gracioso puede explicarse, por una parte, por su distanciamiento con respecto a la historia de amor, celos y honor de los personajes principales, con lo que es un buen lugar en el que intervenir para acortar la duración de la pieza. Arellano, aunque refiriéndose a las intervenciones del gracioso en Bances Candamo, comenta al respecto que

son escenas cómicas adventicias que se insertan en ciertos momentos de la trama por la presión de la convención del gracioso, pero que no desempeñan función estructural alguna: pueden cambiarse de lugar, o podrían suprimirse sin afectar de manera esencial a la comedia respectiva<sup>868</sup>.

Por otra parte, la solemnidad de la ocasión exigía cierto decoro en el tratamiento del material dramático. No debe pasarse por alto que *Duelos de amor y lealtad* era la pieza «seria» que se eligió para llevar a escena.

### c) Reducción de las escenas musicales

El componente musical de *Duelos de amor y lealtad* es un elemento indispensable para la construcción dramática de la comedia, y también lo fue para la puesta en escena en el Coliseo del Buen Retiro, puesto que además de la música que ya contenía la comedia, se compusieron piezas para la obertura, loa, sainetes y desembarco de Alejandro Magno en la tercera jornada. De todas formas, se observan recortes en muchas de las escenas musicales. Es pertinente recordar que, una vez que se ejecutó el primer ensayo general, el marqués de Montealegre exigió a Luis Misón, encargado de la música para los sainetes, que intentase poner remedio a la excesiva duración del espectáculo junto a otros responsables. Esta indicación nos lleva a conjeturar que tal vez se redujeron las partes cantadas, puesto que constituyen pasajes ralentizadores, que demoran el tiempo de la representación y que además no repercuten en el contenido argumental, de modo que podrían ser algunas de esas «cosas que menos falta» hacían. Si examinamos los pasajes musicales de la obra, que son recurrentes en sus tres jornadas, detectamos en prácticamente todos ellos supresiones en la tradición manuscrita. No se observan divergencias entre MS1 y MS2 en las omisiones musicales localizadas. Cabe aclarar que no se prescinde de la música, sino que se reduce el número de estrofas de la canción o del pasaje interpretado por los personajes implicados. En ningún caso se innova o se sustituye una escena musical existente en VT por otra. De hecho, en el papel conservado del primer reparto que se realizó en el encuentro mantenido entre el mayordomo mayor de su majestad, los comisarios municipales y las autoras de las compañías el 17 de octubre de 1763 se especifica lo siguiente: «*La música la que tiene la comedia y que la pase Antonio Guerrero*».

En lo que atañe a la jornada inicial, la primera omisión se produce en un momento de distensión, cuando Deidamia y sus damas celebran la conquista de Tiro por parte de los fenicios. En tanto que en VT se da protagonismo a Flora, quien canta varias estrofas del romancillo en alabanza a la fortuna, en el texto que transmiten los manuscritos solamente se mantiene el estribillo, con lo que se reduce considerablemente la escena digresivo-festiva:

VT

MS1, MS2

---

<sup>868</sup> Arellano, 2006b, p. 33.





|                                           |                              |                              |                 |                   |
|-------------------------------------------|------------------------------|------------------------------|-----------------|-------------------|
| $\widetilde{J}\widetilde{J}\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}$ . |
| $\widetilde{J}\widetilde{J}\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}$ . |
| $\widetilde{J}\widetilde{J}\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}$ | $\widetilde{J}$ . |

(vv. 1194-1197)

MS1, MS2

|  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |

(vv. 1854-1863)

| MS1, MS2                                                    |                                          |                                          |                       |                       |  |
|-------------------------------------------------------------|------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------|-----------------------|--|
| $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{j}}$ | $\overline{\text{j}}$ |  |
| $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{j}}$ | $\overline{\text{j}}$ |  |
| $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{j}}$ | $\overline{\text{j}}$ |  |
| $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{j}}$ | $\overline{\text{j}}$ |  |
| $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{j}}$ | $\overline{\text{j}}$ |  |
| $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{m}}\overline{\text{m}}$ | $\overline{\text{j}}$ | $\overline{\text{j}}$ |  |

(vv. 3180-3187)

| MS1, MS2 |    |    |   |   |
|----------|----|----|---|---|
| ⌈⌈⌈⌈     | ⌈⌈ | ⌈⌈ | ⌈ | ⌈ |
| ⌈⌈⌈      | ⌈⌈ | ⌈⌈ | ⌈ | ⌈ |
| ⌈⌈⌈      | ⌈⌈ | ⌈⌈ | ⌈ | ⌈ |
| ⌈⌈⌈      | ⌈⌈ | ⌈  | ⌈ | ⌈ |
| ⌈⌈⌈      | ⌈⌈ | ⌈⌈ | ⌈ | ⌈ |

que en esse azul viril,  
 fi vn Nadir obfcureces,  
 luces otro Nadir.  
**Coro I.** Arrebolando luzes  
 de nieue, y de carmin.  
*Coro 2.* Abreuia el curso, pues  
 te invocan à esse fin.  
*Coro I.* La Aurora con llorar.  
*Coro 2.* El Alua con reir.

|       |       |       |     |
|-------|-------|-------|-----|
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |

*A 4<sup>o</sup> mus.<sup>ca</sup>* Abrebia el curso, pues  
 te Imbocan a este fin  
 la Aurora con llorar  
 el Alba con reir?  
 (vv. 3371-3384)

Después de la actuación de los coros, Toante realiza un breve discurso y, acto seguido, Cósdroas pide que continúe la música en ambas tradiciones: «Proseguid» (v. 3396). Sin embargo, en los textos manuscritos el canto al sol se ve interrumpido, tal y como se especifica en la acotación añadida. Mediante esta indicación se agiliza la acción dramática, ya que se da paso directamente a la intervención del soldado primero.

VT  
*Cofd.* Profeguid.

|       |       |       |     |
|-------|-------|-------|-----|
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |

**Coro I.** La Aurora con llorar,  
 al ver que has de falir  
 à hazer mil desfichados,  
 para hazer vn feliz.  
**Coro 2.** Con reir el Alva, al ver  
 que traes al repartir  
 las dichas vna à vna,  
 las penas mil à mil.  
**Coro I.** Y pues el bien, y el mal  
 siempre pende de ti.  
**Coro 2.** Bien viene que tus rayos  
 falgan à recibir.  
**Coro I.** La Aurora con llorar.  
**Coro 2.** El Alua con reir.  
*Sold. I.* Pero no hazeis reparo  
 en vn hombre que alli,  
 []

MS1, MS2  
*Cosdroas.* Proseguid.

*Al Querer ir à Repetir la Imbocazion  
 Buelbe el Soldado Primero el Rostro  
 y be à Toante*

|       |       |       |     |
|-------|-------|-------|-----|
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |

*Soldado 1<sup>o</sup>.* Pero no haceis reparo  
 en vn hombre que alli  
 []  
 (vv. 3396-3412)

La invocación al sol continúa en las dos tradiciones, aunque la actuación de la música vuelve a reducirse en MS1 y MS2. En este caso, es Morlaco quien da la señal para que se reanude el canto e, inmediatamente después, los coros de VT incorporan nuevas estrofas a la canción. Por su parte, en los manuscritos se repiten los mismos cuatro versos del estribillo que había interpretado con anterioridad la música «a 4<sup>o</sup>».

VT  
**Coro I.** O tu Fenix, que en blanda  
 hoguera de rubi,  
 fi para morir naces,

MS1, MS2

|       |       |       |     |
|-------|-------|-------|-----|
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |
| ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~ ~ |

mueres para viuir.

**Coro 2.** O tu, que siempre viua  
flor del mejor penfil,  
fabiendo què es nacer,  
no fabes què es morir.

**Coro 1.** Defmarañada al peyne  
de plata, y de marfil.

**Coro 2.** Esparces la madexa  
el fino oro de Ofir.

**Los dos.** Ya que arbitro te esperan  
defte nueuo Pais,  
la Aurora con llorar,  
el Alva con reir.

|   |   |   |    |
|---|---|---|----|
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |
| ⏏ | ⏏ | ⏏ | ̣̣ |

*Mus.<sup>ca</sup> a 4<sup>o</sup>. Abrevia el curso pues &c.*<sup>869</sup>  
(vv. 3443-3458)

Finalmente, una vez que Toante es elegido rey, celebran su coronación con un nuevo canto, reducido en la versión manuscrita a dos versos octosílabos.

VT  
*Cofd.* Dezid  
todos en altas voces:  
viua Toante, feliz,  
primero Rey de Tyro.  
*Tod. y muf.* Viua, y en su confín  
fuene su nombre, dando  
al Cefiro futil  
el eco su trompeta,  
la fama su clarín.  
*Ponele el laurel.*  
*Todos.* El laurel que tenia  
ya preuenido aquí,  
sus sienes ciña, en tanto  
vosotros repetid,  
en su festibo aplauso.  
*Tod.* Viua Toante feliz,  
primero Rey de Tyro.  
*Muf.* Viua, y en su confín  
fuene su nombre, dando  
al Cefiro futil  
el eco su trompeta,  
la fama su clarín.

MS1, MS2  
*Cosdroas.* Decid  
todos en altas bozes:  
Viva Toante feliz  
primero Rey de tiro  
*Todos.* Viva toante feliz &c.  
*Cosdroas.* El Laurel que tenia  
yà prebenido aquí,  
sus sienes ciña, en tanto  
vosotros repetid,  
en su festibo aplauso.  
Viba toante feliz  
primero Rey de Tyro  
*Todos.* Viua toante feliz &c.  
(vv. 3518-3538)

Las muestras examinadas demuestran el claro recorte que sufrió la música para la representación de *Duelos* en el Coliseo del Buen Retiro. Como se ha comentado anteriormente, no se prescindió de ella; más bien, se redujeron o las estrofas de algunas de las canciones o el número de repeticiones que los personajes y el acompañamiento musical realizaron de cada composición. Este ajuste se explica, como la mayor parte de las omisiones, porque no son indispensables para el desarrollo de los principales acontecimientos y porque constituyen un elemento de demora notable para la duración del espectáculo. Es importante no perder de vista que la loa, los sainetes y el desembarco de Alejandro Magno también contaban con partes

<sup>869</sup> En MS2 se desarrolla el estribillo: «Abrebie el curso pues / te Imbocan a este fin / la Aurora con llorar / el alba con reir».

interpretadas por los coros, así que la música ya tenía una presencia más que significativa en el conjunto de la fiesta.

#### 2.4.1.2. Cambios en el plano didascálico

El texto espectacular, frente al literario, en términos de la estudiosa Bobes Naves<sup>870</sup>, está sujeto con cierta frecuencia a un número mayor de alteraciones con cada nueva puesta en escena. Recuerdan Morrás y Pontón que

Los textos dramáticos son objeto de una interpretación, en términos semánticos y espectaculares, por parte del director de la compañía que los representa; de forma inevitable quedan prendidas en la obra trazas de esa hermenéutica, que nos recuerdan que la comedia no consiste únicamente en las palabras emanadas de la mente del poeta, sino también su recreación sobre las tablas del teatro. Así, pues, la obra dramática es el ámbito de dos tendencias en la transmisión del texto. Por una parte, la literalidad del verso es garantía —aunque no siempre completa— del respeto a su forma original; por otra, las acotaciones, mucho más sensibles a los cambios que comporta cada nueva representación, son el terreno apropiado para las refiguraciones<sup>871</sup>.

Añade Rodríguez-Gallego que las acotaciones «parecen ser terreno resbaladizo, debido a su mutabilidad» y que, aunque «han tendido a ser el *patito feo* dentro de los estudios textuales sobre teatro áureo [ ] en casos de aparente reescritura, de adaptación de una comedia a unas nuevas circunstancias escénicas o de reelaboración por parte del dramaturgo, se les presta algo más de atención»<sup>872</sup>.

Las acotaciones de los manuscritos dieciochescos de *Duelos* son un claro reflejo de la adaptación que sufrió el texto para la representación de la comedia en una ocasión tan particular como la celebración de los desposorios entre la infanta María Luisa y el archiduque Pedro Leopoldo en un espacio apto para espectáculos de gran sofisticación. Pese a que VT presenta una versión «leída» de la pieza, destinada a la imprenta, el texto base utilizado por el «mayor amigo» de Calderón fue un manuscrito posiblemente empleado para una representación palaciega de la comedia, tal y como figura en el rótulo que acompaña al título. El cotejo entre las escasas y lacónicas didascalias del texto impreso por Vera Tassis, frente a las abundantes, extensas y detalladas de MS1 y de MS2, pone de manifiesto la distinta condición escénica y riqueza de medios de las puestas en escena para las que se utilizaron los textos. Tal y como se ha expuesto en el estudio dedicado a las acotaciones de VT, el testimonio al que tuvo acceso el controvertido editor refleja un montaje de la pieza en un espacio sin duda más reducido y menos espectacular que el de los manuscritos<sup>873</sup>.

---

<sup>870</sup> Bobes Naves, 1991, pp. 59-77.

<sup>871</sup> Morrás y Pontón, 1995, p. 77.

<sup>872</sup> Rodríguez-Gallego, 2018, p. 147.

<sup>873</sup> Casariego Castiñeira, 2015a realizó hace ya algunos años un estudio comparativo de las didascalias entre el impreso veratassiano y el manuscrito localizado en la British Library para demostrar la necesidad de espacios distintos de representación. A pesar de que plantea la adscripción del manuscrito a una representación palaciega del siglo XVII, pues en aquel momento no conocía su datación, ofrece notas acertadas que se han tenido en cuenta para la elaboración de este apartado. Como recuerda Monzó en su reciente estudio sobre las acotaciones en la dramaturgia calderoniana, «la existencia de variantes significativas en los cuerpos acotacionales es provechosa para rastrear las causas dramáticas que las motivaron, así como las consecuencias escénicas y actorales derivadas» (2019, p. 57).

A continuación, se realiza un examen comparativo de todos los elementos del texto dramático de VT y de la tradición manuscrita considerados como didascálicos, entendiendo el término «didascalia» de acuerdo con la propuesta de Alfredo Hermenegildo, para quien

la noción de didascalia, más amplia que la de acotación escénica, abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Por una parte incluye las llamadas acotaciones escénicas, así como la identificación de los personajes, al frente de cada parlamento o al principio de la obra o de los diferentes actos, con sus nombres, naturaleza y función. En segundo lugar, comprende los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos o marcas quedan encerrados o cubiertos entre las intervenciones de los distintos personajes, al lado de la infinita serie de iconos, índices y símbolos que componen el tejido dramático, y, a veces, con fundidos con ella<sup>874</sup>.

Por consiguiente, no solo se ofrecen muestras de las indicaciones escénicas ni de aquellas didascalias que Hermenegildo denomina «explicitas», sino que también se tendrán en cuenta las marcas que están incluidas en los propios parlamentos de los personajes, también llamadas «didascalias implícitas». A grandes rasgos, la principal diferencia en este plano entre las dos tradiciones se encuentra en el número de acotaciones referidas al decorado y a la ambientación. No existe ninguna indicación expresa de los distintos cambios escénicos en el impreso, lo que contrasta con los manuscritos, en los que se detallan de forma muy precisa los elementos de los que debe constar cada una de las mutaciones, como se ha visto en el apartado dedicado a la puesta en escena de la representación dieciochesca. En otras ocasiones, aunque en las dos tradiciones exista una acotación de tipo gestual o que señale la salida a escena de un personaje, en la manuscrita se indica con mayor puntualidad el modo en que debe actuar, los instrumentos de los que debe ir acompañado o por qué lugar debe salir a las tablas. También en este plano se detectan pequeñas variantes entre MS1 y MS2 que revelan el distinto grado de remodelación al que se vio sometido el texto.

Siguiendo a Hermenegildo, pueden distinguirse tres grandes grupos de didascalias explícitas: a) la identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial de la obra; b) la identificación de los personajes al frente de cada parlamento y c) las acotaciones escénicas<sup>875</sup>. Aunque es el tercero en el que interesa profundizar especialmente y analizar con mayor detenimiento, también se observan diferencias en los otros dos. Estas no son demasiado sustanciales; de todos modos, constituyen un indicio más que corrobora la adaptación que sufrió el texto para una reposición palaciega de gran magnitud.

En lo que concierne a la relación inicial de los personajes que participan en el drama, la denominada lista de *dramatis personae*, se aprecian pequeñas variantes entre las dos tradiciones. Frente a la elaborada en un primer momento en la reunión mantenida entre los comisarios de los festejos, el marqués de Montealegre y las autoras y primeros galanes de las compañías el 17 de octubre de 1763<sup>876</sup>, idéntica a la veratassiana, la lista definitiva de los manuscritos presenta ciertas disimilitudes con respecto a VT. En cuanto a la distribución, los personajes aparecen organizados en dos columnas en las dos tradiciones, pero se ha alternado el orden de aparición de Libia y Flora. Asimismo, en MS1 y MS2 se ha añadido otra columna en el medio con cuatro personajes: «cautibo 1º», «cautibo 2º», «cautibo 3º» y «cautibo 4º».

---

<sup>874</sup> Hermenegildo, 1986, p. 710.

<sup>875</sup> Hermenegildo, 1986, p. 711.

<sup>876</sup> La lista primitiva del elenco se reproduce en el apartado «VT y la tradición manuscrita».



## PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA:

|                           |                                   |
|---------------------------|-----------------------------------|
| <i>Irifile, Dama.</i>     | <i>Toante, galán.</i>             |
| <i>Deidamia, Dama.</i>    | <i>Leonido, galán.</i>            |
| <i>Laura.</i>             | <i>Cenon, galán.</i>              |
| <i>Ismenia.</i>           | <i>Anteo, criado.</i>             |
| <i>Libia.</i>             | <i>Alexandro, Rey.</i>            |
| <i>Flora, villana.</i>    | <i>Soldados Persianos.</i>        |
| <i>Cofdroas, Viejo.</i>   | <i>Soldados Fenicios.</i>         |
| <i>Morlaco, gracioso.</i> | <i>Musicos, y Acompañamiento.</i> |

Ilustración 34. *Dramatis personae* de VT.

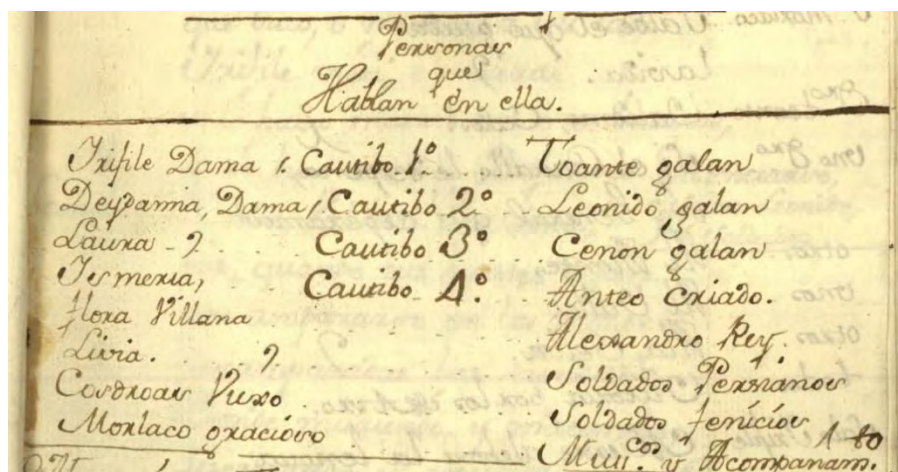


Ilustración 35. *Dramatis personae* de MS1.

Esta adición supone no tanto la participación de un número mayor de personajes cuanto un reflejo de la voluntad de precisión característica de un manuscrito de comediantes, utilizado directamente para una puesta en escena concreta. Si nos atenemos a la identificación de estos personajes al frente de cada parlamento, cuando intervienen los cautivos en MS1 y MS2 se especifica quién debe hacerlo en cada caso, mientras que en el texto de la *parte nona* se utilizan los locutores impersonales «Uno» u «Otro»:

VT  
Vno. Las guardas que se quedaron  
por defuera, la cerraron.

Otro. Ni oirnos, ni entrar pueden ya.

Vno. Si suspendido  
está Toante, quien quieres  
que hable antes que él?

MS1, MS2  
Cautibo 1º. Las Guardas que se quedaron  
por defuera, la Cerraron.  
(vv. 1883-1884)

Cautibo 2º. Ni oirnos ni Entrar pueden ya.  
(v. 1893)

Cautibo 1º. Si suspendido  
está toante, quien quieres  
que hable antes que él?  
(vv. 2079-2081)

Vno. Atreuidos  
impulsos son mas vehementes,  
quanto son menos remissos.

Cautibo 2°. atreuidos  
impulsos son mas vehèmentes  
quanto son menos remisos:  
(vv. 2111-2113)

Otro. Eſſo en vna parte, en otra  
fer poſſible que el actiuo  
calor de oy eſtè mañana

Cautibo 3°. Eſſo en vna parte, en otra  
ser poſible que el actibo  
calor de oy, este Mañana  
(vv. 2122-2124)

El hecho de que se precise el número exacto de cautivos en escena y cuál de ellos debe intervenir implica que el director del espectáculo, Nicolás de la Calle en esta ocasión, tomó la decisión de que así fuera, sin ser un requisito impuesto por la estructura dramática. De hecho, en el documento conservado de las «ayudas de costa» que percibieron los cómicos, se alude a los cuatro actores que representaron el papel de cautivos: Felipe Nabas, Blas Pereira, Eusebio Ribera y Joseph Ibarro<sup>877</sup>. La imprecisión en la nomenclatura de VT podría aproximar el texto al autógrafo del dramaturgo, como se ha visto, ya que lo habitual era que diese ciertas directrices —en este caso indicaría que deben salir los cautivos a las tablas sin concretar cuántos ni quién debe hablar—, pero determinados detalles y puntualizaciones sobre la ejecución de la pieza estarían reservados al autor de comedias. Esta posibilidad se ve apoyada, además, por las acotaciones que preceden al pasaje en el que intervienen los cautivos. Las diferencias entre los testimonios son notables:

1871a      *Salen todos los cautiuos **que pudieren** Toante, Cofdroas y Muſicos VT*

*Mutacion de salon corto cuyo telon encubre la fuente y los rosales, y en esta abra pintada en dicho telon una estatua de Diana sobre la basa de un Altar poco adornado y salen todos los Cautibos, Cosdroas y Toante MS1*

*Mutacion de salon corto, cuyo telon encubre la fuente y los rosales, y en dicho telon abra pintada vna estatua de Diana, sobre ~~la~~ una Vassa ~~de un Altar~~ poco adornada y salen toante Cosdroas y los Cautibos con la Comparsa de ellos MS2*

Para señalar la salida a escena de los cautivos, en VT se ha empleado la expresión «*que pudieren*» en lo que respecta al número de actores, lo que concuerda con la posterior imprecisión de las marcas «Uno» y «Otro». Por su parte, en ambos manuscritos se emplea el artículo definido: «*los Cautibos*», ya que el director de la representación sabe cuántos intérpretes deben entrar en escena; se suprime, por tanto, la indeterminación del impreso expresada a partir de este tipo de fórmulas que críticos como Ruano de la Haza o Morrás y Pontón identifican con indicaciones del propio dramaturgo, que ofrece distintas posibilidades al autor de comedias en función de sus medios y necesidades<sup>878</sup>.

Esta expresión se repite en el texto veratassiano en la acotación del verso 532. En MS1 se mantiene la fórmula *que pudieren*. Sin embargo, en MS2, que se encuentra en la última fase del proceso de adaptación, vuelve a prescindirse de las «opciones al autor» que el poeta habría querido plasmar, puesto que entendemos que el director de escena conocía el número exacto de las damas acompañantes de Deidamia cuando MS2 fue manejado por los comediantes:

<sup>877</sup> Ver apéndice III.

<sup>878</sup> Ver al respecto Ruano de la Haza, 1988a, p. 84 y Morrás y Pontón, 1995, p. 84.

532a *Lleuanle y falen las Damas **que pudieren**, cantando, y baylando, con guirnaldas de flores, y detrás Deidamia, Irifile, y Flora VT*

*Mutacion de Jardin, y en el frontis un Palacio y salen las Damas **que pudieren** Cantando y Vailando con guirnaldas de flores; y Detras Deidamia, Irifile y Flora MS1*

*Mutacion de Jardin, y en el frontis vn Palacio, y salen las Damas cantando y ~~Bailando con guirnaldas~~ **con ramos y tocados** de flores; y detras Deidamia Irifile, y Flora MS2*

Las pequeñas muestras analizadas hasta el momento permiten conjeturar que el texto de VT podría aproximarse al autógrafo calderoniano, mientras que los cambios observados en MS1 y, especialmente, en MS2 reflejarían las modificaciones que un autor de comedias se vería obligado a realizar para trasladar el texto dramático a las tablas.

Las variaciones en la identificación de los personajes al frente de cada parlamento no solo afectan a los cautivos. Ocurre algo similar en los momentos en que se manifiestan las damas. Así, por ejemplo, en el verso 3620, cuando responden a la petición de Deidamia, la imprecisión del locutor «*Otra*» de VT se ha sustituido en la tradición manuscrita por «*Dama 1ª*» y «*Dama 2ª*». Asimismo, se observan pequeñas divergencias en la nomenclatura de los pasajes protagonizados por los músicos. Los coros 1 y 2 del texto veratassiano se reemplazan por «*Música a 4º*» o «*A 4º música*», cuatro voces que cantan al unísono todos los fragmentos que alternativamente entona cada uno de los coros en VT. Más allá de los cuatro errores de locutor del texto impreso corregidos por MS1 y MS2, las restantes divergencias en este aspecto entre las dos tradiciones son apenas perceptibles.

Frente a los dos grupos de didascalias explícitas ya examinados, en la tercera categoría establecida por Hermenegildo, las acotaciones escénicas, se detectan variantes llamativas entre la edición príncipe y los manuscritos. El estudioso considera dentro del concepto «acotación escénica»

el enunciado, hecho por el autor de manera directa y con índices precisos, de ciertos gestos, mímica, movimientos, apariciones, desapariciones o acciones de los personajes, o ciertas presentaciones o manipulaciones de objetos, que, unos y otras, deben formar un sistema de signos integrado de manera obligatoria en la enunciación del diálogo teatral<sup>879</sup>.

En consonancia con lo apuntado hasta el momento, las acotaciones escénicas de los manuscritos, manejados posiblemente por un apuntador o por el director del espectáculo, son más precisas y ricas en detalles. Parece lógico pensar que la vaguedad y el laconismo de las indicaciones de VT hacía necesaria su amplificación o adición en determinados lugares para transferir el material dramático a la escena y reflejar así el ambicioso montaje de la pieza en el Coliseo del Buen Retiro.

En cuanto a la entrada y salida de personajes, algunas indicaciones en MS1 y, sobre todo, en MS2 amplían la escueta información que ofrece VT. Se trata fundamentalmente de aclaraciones pertinentes para que los actores sepan cuándo deben incorporarse o abandonar las tablas y por dónde deben hacerlo:

---

<sup>879</sup> Hermenegildo, 1986, p. 711.

- 2770a      *Sale Irifile* VT  
*Sale Irifile y las Damas* MS1, MS2
- 3023a      *Vafe* VT, MS1  
*Vase solo* MS2
- 3050a      *Vafe* VT, MS1  
*Vase y las Damas* MS2
- 3639a      *Sale Alexandro, Cenon, y Soldados, y halla arrodilladas à Deidamia, y las demás mujeres* VT, MS1  
*Sale Alex.<sup>dro</sup> Cenon, y Soldados, y halla arrodilladas â Deidamia y las demas Mugeres; en el Lado de la siniestra* MS2
- 3857a      *Salen Irifile, y todos, y los que traen à Toante* VT  
*Salen Irifile y todos; y los que traen à toante Damas y Comparsas* MS1, MS2

El mismo carácter amplificatorio se advierte en los accesorios escénicos o en la utilería de la que se sirven los personajes necesaria para el desarrollo de la acción:

- 2706a      *Vanfe tocando caxa, y clarin, y fale Flora huyendo de Morlaco* VT  
*Repitese la Mutacion de Jardin= y sale flora huyendo de Morlaco [y este con un Garrote, en la mano]<sup>880</sup>* MS1  
*repitese la Mutacion de Jardín= y sale Flora huyendo de Morlaco y este con un Garrote en la mano* MS2
- 3711a      *Vafe Cenon, y dentro hazen llamada* VT  
*Vase Cenon y d.<sup>ro</sup> suena una llamada de clarin* MS1  
*Vase Cenon y hazen d<sup>ro</sup> llamada de clarin* MS2
- 3187a      *Sale Toante, abriendo vna puerta, y trae luz y vna cestilla en las manos* VT  
*Sale toante abriendo vna puerta y trae luz y vna Zestilla en las manos: Cubierta con vna serbilleta y flores* MS1, MS2
- 2486a      *Salen Cosdroas, y todos los cautiuos* VT  
*Sale Cosdroas y todos los cautibos con armas* MS1, MS2

En otros casos, más que desarrollar el contenido de la indicación escénica, se ha añadido una acotación que no está en la tradición impresa. En la mayor parte de ocasiones, este tipo de indicaciones están dirigidas a los movimientos de salida y entrada de los actores o bien se trata de acotaciones de tipo gestual. La primera indicación añadida se ha comentado anteriormente en la reducción de las escenas musicales. Mientras los persas realizan un canto en alabanza a Apolo para elegir al nuevo rey de Tiro, en ambos manuscritos se añade: «*Al Querer ir â Repetir la Imbocazion Buelbe el Soldado Primero el Rostro y be â Toante*» (fols. 139r y 60r).

Unos versos después, Toante pide que cesen los cantos:

|        |                                                                           |
|--------|---------------------------------------------------------------------------|
| TOANTE | Suspended la voz, pues<br>ya no hay que repetir<br>la invocación, pues ya |
|--------|---------------------------------------------------------------------------|

<sup>880</sup> Lo enmarcado entre corchetes ha sido añadido por el segundo amanuense.

salió el sol, a quien vi  
yo el primero de todos.  
(vv. 3459-3464)

Su intervención va precedida en los manuscritos de la acotación «*al empezar el quatro ba saliendo el sol poco â poco asta su Cenit*» (fols. 139v y 60v), que señala la aparición en escena del elemento que sirviese para simbolizar la salida del sol.

Por representar la versión definitiva del texto que se llevó a las tablas, en MS2 se registra un número mayor de indicaciones, especialmente kinésicas, que añaden información adicional y específica acerca de la entrada y salida de los actores, como se observa en el siguiente ejemplo:

VT, MS1  
Toã. Si à effo obliga el ser quien eres,  
à esto fer quien foy prouoca;  
yo irè à hazer lo que me toca,  
y tu haràs lo que quifieres. *Vafe*

⏏⏏⏏      ⏏⏏      ⏏⏏      ⏏  
⏏⏏⏏      ⏏⏏      ⏏⏏      ⏏

Dei. O fuerça de lo bien hecho!

MS2  
Toante. Si, aeso obliga el ser quien eres,  
à esto ser quien soy proboca;  
yo irè à hacer lo que me toca,  
y tu haras lo que quisieres. *Vase*

*aora por el bastidor mas atrás  
de el que esta Deidamia salen las Damas*

Deidam. Ò fuerza de lo bien hecho!  
(vv. 2922-2926)

En este caso se indica de forma rigurosa por dónde deben salir a escena las damas que actuarán inmediatamente después. Solo unos versos antes, en la didascalia anterior, se precisaba que la dama protagonista debía colocarse en el bastidor: «*Sale Deidamia al bastidor*» (fol. 52r), para escuchar sin ser vista el discurso de Toante, que se encuentra en escena en ese momento. Por esta razón, es pertinente señalar que las damas deben salir por un bastidor distinto al de Deidamia, que estaría colocado detrás del primero en el habitual juego en perspectiva utilizado para las puestas en escena del Coliseo<sup>881</sup>. Encontramos otro ejemplo de este tipo en el desenlace de la obra, en el que se indica a los actores en qué posición deben estar colocados en el escenario cuando termine la función: «*Puestos en Ala se da Fin a là Comedia*» (fol. 69r).

Pese a la abundancia de acotaciones en la tradición manuscrita, también se suprimen algunas didascalias presentes en VT, tal vez por su redundancia. Así, por ejemplo, la indicación «*Llor*» (v. 646a) en el discurso entrecortado de Irífle, que afligida relata a Deidamia los sucesos de la guerra, resulta innecesaria. Ella misma se disculpa por no ser capaz de continuar su relato debido al sufrimiento que le produce recordar lo ocurrido: «No te espante / que el dolor la voz impida» (vv. 646-647).

Otro caso similar lo encontramos en la tercera jornada, cuando Toante es elegido nuevo rey de Tiro. En VT la acotación «*Ponele el laurel*» (v. 3526a) precede a la siguiente intervención de Códroas, mientras que en MS1 y MS2 se ha prescindido de la indicación, ya que la acción se deduce del propio discurso del personaje:

<sup>881</sup> «Este teatro incorporaba todas las elaboradas máquinas teatrales que habían ido desarrollando los ingenieros italianos para diversiones palaciegas; el escenario se componía de juegos de bastidores en perspectiva y de cortinas o bastidores de fondo que podían ser cambiados por otros a la vista del auditorio, y fue provisto de máquinas de vuelos y escotillones, todo dentro del acusado marco de una boca de escena arquitectónica» (Shergold y Varey, 1982, p. 16).



CÓSDROAS<sup>882</sup>

El laurel que tenía  
ya prevenido aquí  
sus sienes ciña; en tanto  
vosotros repetid  
en su festivo aplauso:  
¡Viva Toante, feliz  
primero rey de Tiro!  
(vv. 3527-3532)

TODOS

En la escena protagonizada por Morlaco y los soldados, en la que se disputan cuál de ellos se quedará con el nuevo esclavo, la acotación «*Péganle*» de VT también se ha suprimido. De la intervención del gracioso «¡Ay, que sin duda me pelan!» (v. 524) se infiere que los soldados lo apalean, así que los adaptadores del texto que manejaron los manuscritos para la representación dieciochesca prefirieron eliminarla.

Esta clase de didascalias quizás sirvan de guía o apoyo al lector, al que de forma explícita se le ofrece cierta información que sin una lectura atenta de la comedia podría pasar desapercibida. Sin embargo, para el espectador resultan acciones obvias en escena, que no plantearían ninguna dificultad para la comprensión de la trama argumental, de ahí que se hayan eliminado en los manuscritos conservados<sup>883</sup>.

En ocasiones, las modificaciones en el plano didascálico se encuentran en la colocación de algunas acotaciones. Al poner en escena el texto dramático es posible que los responsables de la adaptación detectasen pequeñas incoherencias y se decidieran a realizar algún reajuste, que, a veces, resulta pertinente, como ocurre en el siguiente caso:

| VT                                                                                                             | MS1                                                                                                         | MS2                                                                                                                             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Leon.</i> Efla esclaua<br>vale mas que toda Perfia.                                                         | <i>Leon.</i> Esa esclaba<br>bale mas que toda Persia.                                                       | <i>Leon.</i> Esa Esclaba<br>bale mas que toda Persia.                                                                           |
| <i>Cen.</i> Pues mira como ha de ser,<br>que no he de volver sin ella<br>yo al Mar. <i>Leon.</i> Desta fuerte. | <i>Cen.</i> Pues mira como ha de ser<br>que no he de bolber sin ella<br>yò al Mar                           | <i>Cen.</i> Pues mira como ha de ser,<br>que no he de bolber sin ella<br>yò al Mar.                                             |
| <i>Irif.</i> Cielos, <i>Riñen los dos.</i>                                                                     | <i>Leon.</i> De esta suerte<br><i>Riñen los dos. Sale Deidamia<br/>y las Damas.</i><br><i>Irifl.</i> Cielos | <i>Leon.</i> De esta suerte<br><i>Riñen los dos i salen Deydamia<br/>y las Damas.</i><br><i>Irifl.</i> Cielos,<br>(vv. 145-149) |

La discusión entre Leonido y Cenón por la esclava Irífile termina en una riña entre ellos. Parece lógico que la acotación esté colocada antes de la intervención de Irífile, quien se sorprende ante el forcejeo, así que consideramos acertada la enmienda de MS1 y MS2, al igual que había hecho PVT.

Encontramos didascalias en las que apenas se observan variaciones entre las dos tradiciones, aunque en ocasiones supongan pequeños cambios para la puesta en escena, como ocurre en la siguiente acotación referida a los efectos sonoros. En VT puede leerse:

<sup>882</sup> En VT el locutor es «*Todos*», pero se trata de un despiste evidente, corregido por la práctica totalidad de los testimonios conservados de la comedia, antiguos y modernos, a excepción de la reedición de la *Novena parte* y los Pseudo Vera Tassis.

<sup>883</sup> Para consultar más supresiones de este tipo en otras comedias calderonianas ver Rodríguez-Gallego, 2018, pp. 161-166.

*Dentro golpes, como de fabrica, y cantan **fin** instrumentos, à compàs del golpe de las hazadas* (p. 340)

En MS1 y MS2, sin embargo:

*Dentro golpes, como de fabrica, y cantan ~~sin~~ **con** Instrumentos à Compas del golpe de las hazadas* MS1 (fol. 89v)

*Dentro Golpes, Como de fabrica, y Cantan **con** los Instrumentos à Compas del golpe de las hazadas, las del Quatro, y los hombres representan, vniendose con la Musica* MS2 (fol. 15r)

Según se deduce de la didascalía, en la representación que siguiese el texto veratassiano habría golpes fuera de escena, simulando el sonido de los esclavos trabajando en la fábrica del muro con sus azadas; en la representación dieciochesca, además, los músicos tocarían los instrumentos acompañando los cantos del cuatro y de los cautivos. Es evidente que la magnitud del Coliseo y la relevancia de la ocasión requerían de un espectáculo acústico y visual mucho más imponente que la representación de la que Vera Tassis tomó el texto que sirvió de base para su edición, con una escenificación menos ambiciosa.

El último tipo de acotaciones escénicas es el que se refiere al decorado y al aspecto visual del tablado. Este es sin duda el que presenta mayores divergencias entre las dos tradiciones. En MS1 y MS2 se detalla cada uno de los cambios escénicos que se producen en la comedia y se describen pormenorizadamente los elementos que conforman cada uno de los decorados. En VT, por el contrario, no existe ninguna referencia espacial explícita.

Se ha registrado un total de trece mutaciones de escena en la tradición manuscrita, a las que habría que añadir una más incorporada posteriormente por el segundo amanuense en el caso de MS2. Como se ha comentado en el subapartado dedicado a la puesta en escena, se han contabilizado diez espacios diferentes, tanto exteriores como interiores y muy variados entre sí. Aunque MS1 y MS2 presenten lecturas divergentes en algunos casos, no son significativas, puesto que se trata de variantes redaccionales que no alteran sustancialmente el contenido de la acotación. De todas formas, en ocasiones la indicación de MS2 es más rica en detalles, lo que concuerda con la visión de que en el momento en el que se trasladó el texto ya se habían fijado determinados elementos escénicos que tal vez no estaban claros cuando se copió MS1.

La primera jornada se abre en sendos manuscritos con un campo de batalla entre dos ejércitos con «*Tiendas de Campaña, y aparatos Militares*» (fols. 73r y 1r), además de una «*Arboleda, y foro de campaña*» (fol. 1r) en MS2. A continuación, se presenta un jardín «*y en el frontis un Palacio*» (fols. 82r y 8v). De ahí se produce un cambio de escenario a una ciudad en proceso de construcción, pues se están «*edificando sus murallas y baluartes*» (fols. 91r y 16v). La segunda jornada comienza con la repetición del jardín, pero con pequeñas modificaciones, ya que ahora deberá haber «*en medio del tablado, azia el frontis vna fuente muy hermosa y alos dos lados de la fuente dos hermosos rosales*» (fols. 95r y 20r). De este espacio exterior se pasa a un salón corto (fols. 107v y 31v), de ahí a una calle (fols. 113v y 36v) y a continuación se presenta un «*Salon Magnífico*» (fols. 115v y 39r). La tercera jornada se abre con una «*Mutacion de Mar*» en la que se representan «*Dibersos Vageles*» (fols. 123r y 46r). Tras esta se repite de nuevo el jardín (fols. 125v y 48r), después el salón magnífico de la segunda jornada (fols. 135r y 56v) y de este interior se produce un cambio a una «*Mutacion de Selva*» y además «*en el frontis se be vna ciudad murada y asu tiempo se be por el horizonte ir amaneciendo el sol*» (fols. 138r y 59v). En la acotación añadida por la segunda mano en MS2 se especifica que «*cae el telon de selva*» (fol. 63v) y en último lugar, se repite el salón (fols. 147v y 67r). Asimismo, al final de la primera y segunda jornadas se indica el cambio de

mutación que corresponde a las piezas intermedias: «*La Mutacion que corresponda al entremes*» (fols. 94v y 19v) y «*La Mutacion q<sup>e</sup> Corresponda al sainete*» (fols. 122v y 45v)<sup>884</sup>.

A pesar de que la ausencia de este tipo de acotaciones en VT manifiesta necesariamente la puesta en escena de la comedia en un escenario más reducido y un montaje de menor complejidad técnica, es pertinente analizar si a través de las didascalias implícitas se pueden deducir los mismos espacios escénicos en las dos tradiciones. Se han detectado y examinado las marcas espaciales que encierran las intervenciones de los personajes y su correspondencia con las didascalias explícitas, y se observan en prácticamente todos los casos indicios más o menos evidentes en sus discursos de los lugares en los que se desarrolla la acción.

El primer espacio recreado en la tradición manuscrita, un campamento militar con tiendas de campaña y una «*Arboleda, y foro de campaña*», no se explicita, pero sí se deduce del diálogo entre los personajes en VT. Se encuentran batallando dos ejércitos, persas y fenicios, y en medio del tumulto Leonido pregunta a Irífle:

¿Dónde, valiente persiana,  
vas, cuando tus huestes dejan,  
por ampararse en los montes,  
desamparadas las tiendas?  
(vv. 35-38)

Imaginamos, por lo tanto, un campamento vacío en primer plano, en el que solamente se encontrarían Irífle y Leonido, mientras que los soldados persas huyen hacia el monte, representado en el foro en la tradición manuscrita.

El jardín, en el que Deidamia y las damas cantan rodeadas de flores, también es sugerido por la protagonista, que alude específicamente al espacio en el que se encuentra:

Y, ya que en este jardín  
que de mi palacio fue  
primer fábrica quedé  
contigo, persiana, a fin  
de saber, como antes dije,  
quién eres, para saber  
qué hospedaje te he de hacer,  
¿qué esperas?  
(vv. 602-609)

En la tercera mutación se detalla en los manuscritos la apariencia del tablado, en el que se simula una ciudad en proceso de construcción:

*Mutacion entera de Ziudad en la accion de estarse edificando sus murallas y baluartes: halli se an de ber barios Instrumentos que sirven ala fabrica Muchos soldados, en trage de esclavos, en Diversas acciones; unos trabajando con Picos y Zapas, otros labrando piedras, y otros Conduciendo materiales; advirtiendò que en el tablado abrà figuras vivas en las mismas acciones*

---

<sup>884</sup> En el impreso conservado de la fiesta las acotaciones coinciden con el texto de MS2. Además de las indicaciones señaladas, se incorporan al impreso las de los sainetes. El primer sainete —recuérdese que a mediados del siglo XVIII el término *entremés* todavía se utilizaba, preferentemente para el intermedio entre la primera y segunda jornada— se abre con una acotación escénica que señala: *La Scena es en la Sala de Ayuntamiento de un Lugar* (p. 58). En el segundo *La Scena debe fer en felva, y una fachada de Mefon, con su Tablilla a la puerta* (p. 132).

*para hacer mas baria y hermosa la Confusion= Y sale Irifile y despues toante habiendo entre dichos trabajadores varias centinelas*<sup>885</sup>  
(fol. 91r)

Es Leonido quien en este caso describe la escena. Gracias al decorado verbal, recreado a partir del discurso del galán y de Irífíle posteriormente, el espectador podría figurarse un espacio similar al que observaría en la representación dieciochesca —en el que además de la mutación pintada habría varios cautivos en escena con instrumentos de cantería— si no existiese un decorado ni los elementos visuales necesarios para simular la construcción de las murallas de Tiro<sup>886</sup>:

LEONIDO  
cuanto porque a lo que veo,  
de las fortificaciones  
va Deidamia recorriendo  
la labor, a cuya vista  
los esclavos prisioneros,  
porque alivie sus tareas,  
enternecido su pecho,  
al son de zapas y palas,  
destemplados instrumentos,  
su llanto entonan. Y es fuerza  
asistirla, por si veo  
entre las que la acompañan  
una beldad de quien tengo  
pendiente alma y vida.

IRÍFILE  
[J]  
En tanto que va Deidamia  
las líneas reconociendo  
de las murallas —¡ay triste!—,  
tomando yo por pretexto  
en mi pasado desmayo  
la falta de los alientos,  
atrás me quedé, por ver  
si, por ventura, entre estos  
miseros, tristes cautivos,  
hablar con alguno puedo  
que me diga de Toante;  
(vv. 1003-1063)

La didascalia que abre la segunda jornada en los manuscritos presenta, de nuevo, la ambientación de jardín, aunque con variaciones:

*Repitese la Mutacion de Jardin habiendo en medio del tablado, azia el frontis vna fuente muy hermosa y alos dos lados de la fuente dos hermosos rosales donde coje rosas la Dama y ace un ramillete, y estos rosales encubren alos dos Galanes asu tiempo= y salen Deidamia y Laura solas*  
(fol. 95r)

<sup>885</sup> Se reproduce la acotación de MS1. En MS2 la indicación presenta pequeñas variantes redaccionales, que pueden consultarse en el apéndice II.

<sup>886</sup> Recordemos que en la lista de gastos elaborada por Claudio del Campo conservada entre la documentación del Archivo de la Villa (Secretaría, 2/74/5) consta que se gastaron «72 reales de vellón por 4 batideras, 12 llanas, 17 azadones, todo de hojalata como consta de recibo para la comedia de *Duelos*».

Frente al detallismo del decorado escénico de la tradición manuscrita, en VT solamente se apunta:

*Retirafe toante enmedio del tablado, fale Cenon à vna puerta, y Leonido à otra, quedandofe al paño, y pafseafe Irifile* (p. 349)

El espectador que asistiese a la representación que siguiese el texto de VT observaría una escena de menor dificultad técnica y riqueza visual. Vería a Cenón y a Leonido a ambos lados del escenario retirados «al paño», lo que convencionalmente implica que están visibles para el espectador, pero no para los demás actores<sup>887</sup>. Sin embargo, de la disposición de los galanes en el escenario y de las didascalias implícitas contenidas en su diálogo se deduce que ambos se encuentran ocultos entre unos arbustos para no poder ser vistos ni escuchados:

|         |                                                                                                                                |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CENÓN   | (¡Qué triste y qué pensativa<br>de uno en otro cuadro anda<br>Irifile!)                                                        |
| LEONIDO | (¡Qué suspense<br>y sola Irifile pasa,<br>hablando como entre sí,<br>de una estancia en otra estancia!)                        |
| CENÓN   | (Entre estas redes oculto<br>por el temor de Deidamia)                                                                         |
| LEONIDO | (Por la nota de la gente<br>escondido entre estas ramas)                                                                       |
| CENÓN   | [j]                                                                                                                            |
| IRÍFILE | (Hacia aquí viene.)<br>(De aquestas<br>flores sobre esotras haga,<br>para mayor disimulo,<br>un ramillete.)<br>(vv. 1618-1639) |

En los manuscritos los versos en los que los galanes verbalizan que se encuentran «entre estas redes oculto» (v. 1624) y «escondido entre estas ramas» (v. 1627) respectivamente, están precedidos de las acotaciones «*Ocultase detrás de vn rosal*» (fols. 102v y 27r) y «*escondese detras del otro rosal*» (fol. 102v) en MS1 y «*Ocultase en el otro rosal*» (fol. 27r) en MS2, así que en la puesta en escena dieciochesca existió algún tipo de elemento vegetal que simularía los rosales. A pesar de la falta de recursos escénicos, el espacio recreado en los manuscritos es el mismo que el espectador debe imaginar en VT.

La «*mutacion de Salon Corto*» (fols. 107v y 31v) que sigue a la escena comentada es otra muestra evidente de la correspondencia entre la acotación escénica presente en la tradición

<sup>887</sup> *Autoridades* define la expresión *al paño* como una «frase usada en los teatros de comedias que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, como en escucha, y por extensión se dice en otras ocasiones». Ruano de la Haza comenta al respecto que «la primera función de las cortinas es permitir las entradas y salidas de los actores. Su segundo uso es convencional: el personaje que quería ocultarse de otros en el tablado, pero sin ser visto por el público, salía “al paño”, asomando su cabeza por la cortina [j] La salida al paño se haría generalmente en los extremos de la cortina, o cortinas, que cubría el “vestuario”. De esta manera, el actor o actriz podría hablar dirigiéndose directamente a los espectadores sentados al lado suyo, en las gradas laterales, significando así que no era escuchado por los otros personajes» (2000, p. 137).



manuscrita y el texto literario. Los soldados persianos, esclavos de los fenicios, se reúnen en una de las casas de la ciudad para planear su venganza con el pretexto de realizar un sacrificio en favor de la diosa Diana. Los fenicios aceptan la petición y los vigilan desde fuera. Aunque en el diálogo no se especifica que se encuentren en ese «Salon Corto», se deduce el cambio de escenario a un espacio interior que pertenece a una de las viviendas de Tiro:

|          |                                                                                                                         |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TOANTE   | Pues ya, Cósdroas, el pretexto<br>que en tu idea has fabricado<br>a todos nos ha juntado,<br>dinos, ¿a qué fin es esto? |
| CÓSDROAS | ¿Está cerrada la puerta?                                                                                                |
| UNO      | Las guardas que se quedaron<br>por de fuera la cerraron.                                                                |
| CÓSDROAS | Pues, para que no esté abierta,<br>sin el nuestro, a su albedrío,<br>id, cerradla por de dentro.                        |
|          | [J]                                                                                                                     |
| CÓSDROAS | Que escucharnos pueden temo.                                                                                            |
| OTRO     | Ni oírnos ni entrar pueden ya.<br>(vv. 1878-1892)                                                                       |

Después de que Cósdroas les explique el plan que ha urdido para deshacerse de sus enemigos, salen de la estancia y Toante lo detiene porque quiere hablar con él a solas. En MS1 y MS2 se produce un cambio escénico del salón a una «*Mutación Corta de Calle*» (fols. 113v y 36v), que también es deducible del diálogo que mantienen:

|          |                                                                                                                                                                                                         |
|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TOANTE   | ¡Cósdroas!                                                                                                                                                                                              |
| CÓSDROAS | ¿Qué quieres?                                                                                                                                                                                           |
| TOANTE   | Que, pues<br>ya todos van divididos<br>a sus casas, industriados<br>de lo que han de hacer, conmigo<br>te vengas hacia la mía,<br>porque tengo en el camino<br>que hablarte a solas.<br>(vv. 2163-2169) |

La calle se presenta como espacio itinerante, técnica que, de acuerdo con Rubiera, muestra «una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo»<sup>888</sup>. Imaginamos, por consiguiente, que esta secuencia se vería representada en VT con el simple caminar de Toante y Cósdroas de un lado a otro del escenario.

Terminada la conversación, Toante, al igual que el resto de los persas, se dirige a casa de su dueño, Leonido, y entra en su dormitorio. El paso de Toante al aposento se explicita en los dos textos en boca del galán persa. En los manuscritos, además, se incluye una acotación escénica que precede a la intervención del personaje: «*Entrase toante, y al silbo se aparece una Mutacion entera de Salon Magnifico, y en el frontis, o centro de esta Mutacion, a de aber una*

<sup>888</sup> Rubiera, 2005, p. 108.

*Cama obstatosa q figura ser de tela carmesí y oro, y con esta bista, da fin la Jornada»* (fols. 115v y 39r)<sup>889</sup>.

VT

*Toant.* [j] pues quando yà el vmbral pifo  
de mi albergue, y paffo al quarto  
*Entra por vna puerta, y fale por otra.*  
folo, y à obfcuras le miro.

MS1, MS2

*Toante.* [j ] pues quando la estancia piso  
de mi albergue y desde ella  
paso al Magnifico sitio  
que es Camarin de mi dueño  
solo, y à obfcuras le miro.  
(vv. 2274-2276)

En MS1 y MS2 se han añadido dos versos en los que precisamente Toante alude a la condición del camarín de su dueño, al que califica de «Magnifico sitio», en referencia al «Salon Magnífico» de la didascalia, que en el impreso es un «quarto», del que no se hacen más puntualizaciones. Esta adición, innecesaria desde una perspectiva puramente argumental, constata el interés por recrear ambientes y espacios sofisticados que sorprendiesen al exigente auditorio de la representación en el Coliseo del Buen Retiro y redundan en la falta de detallismo escénico en VT. La simple indicación *Entra por vna puerta, y fale por otra* (p. 357) simboliza el cambio de espacio<sup>890</sup>. En los manuscritos también se hace referencia a una «cama obstatosa» que estaría colocada en el centro de la escena. Este elemento, además de formar parte del mobiliario tiene la funcionalidad de servir de escenario de la muerte de Anteo. Este ha descubierto que Toante está ocultando su identidad y que en realidad es amante de Irífle. Toante, debido al peligro que podría suponer que el secreto saliera a la luz, decide matarlo. Después de clavarle la espada, Irífle le pregunta: «¿Qué has hecho?» (v. 2385), a lo que él responde:

TOANTE

Cerrar con puerta

de acero nuestro peligro.  
Y, ya que a los pies del lecho  
de Leonido a caer vino,  
mientras que no se declare  
aun otro mayor prodigio,  
vente tú conmigo.  
(vv. 2385-2391)

En su intervención explicita que le dio muerte en el lecho de Leonido, con lo que se menciona la cama que se indicaba en la acotación de la tradición manuscrita. Sin embargo, si se observa la didascalia que acompaña a este momento, se aprecian divergencias entre las dos tradiciones:

2382a

*Quitale la espada, y matalo, y cae medio dentro del vestuario* VT  
*Quitale la espada y cae muerto al pie del camon* MS1, MS2

Esta acotación pone de manifiesto que en la representación de la que Vera Tassis tomó su texto para la edición de la comedia no podría haber una cama en escena, sino que el cuerpo

<sup>889</sup> Se reproduce la acotación de MS1, escrita por el segundo amanuense. En MS2 está copiada por la primera mano y presenta pequeñas variantes con respecto a MS1 que no afectan al contenido esencial de la acotación.

<sup>890</sup> «Además de facilitar la entrada y salida de personajes, las puertas del nivel inferior desempeñaban otras funciones importantes durante la representación. Se utilizaban en ciertos casos para cambiar el lugar de la acción, según una conocida convención» (Ruano de la Haza, 2000, p. 142).



LEONIDO

Cielos, ¿qué lejanas voces,  
ya dulcemente festivas,  
ya confusamente altivas,  
pueblan los vientos veloces  
con tan nueva confusión  
que, sonando en todo Tiro,  
deste escondido retiro  
la voluntaria prisión  
han podido penetrar  
sin que me den a entender  
si las entona el placer  
o las lamenta el pesar  
(vv. 3168-3179)

En este caso la acotación que precede a la intervención del personaje en VT también indica el paso del jardín exterior a una estancia interior, aunque no se explicita que se trata del aposento de Leonido: «*corre vna cortina, y se vee à Leonido sentado junto à vn bufete*» (p. 371)<sup>892</sup>.

El momento en que los hombres persas van a rogarle a Apolo que sea él quien decida el nuevo rey de Tiro es señalado en el manuscrito con la siguiente acotación escénica: «*Mutacion de Selba y en el frontis se ve vna ciudad murada y asu tiempo se ve por el horizonte ir amaneciendo el sol*» (fols. 138r y 59v). En VT, en cambio, la didascalia únicamente indica: «*Vanse, y falen los hombres, y mujeres que puedan, y canta la musica*» (p. 373). No obstante, esta ambientación también se deduce del texto literario. Cósdroas les explica en dónde deben situarse para ver el amanecer:

CÓSDROAS

[j] salir después  
todos a la falda de ese  
monte excelso, a cuyo pie  
yace un valle que capaz  
de albergar a todos es,  
tan igual, que superior  
ni inferior ninguno esté.  
(vv. 3129-3135)

Cuando por fin asisten a la salida del sol, el espectador puede figurarse el entorno natural en el que se encuentran a partir del decorado verbal evocado por los personajes y los gestos que realizan con sus manos y cabezas.

TODOS

¿Dónde le has visto, si  
apenas el lucero  
se deja ver?

TOANTE

Allí.  
Volved, volved los ojos

<sup>892</sup> De todas formas, la recreación de una estancia interior en los corrales se conseguía a partir de la aparición de cierto mobiliario en escena, que se descubría al correrse una de las cortinas del vestuario, tal y como explica Ruano de la Haza: «Cuando una comedia requiere una “escena interior”, accesorios escénicos tales como sillas, bufetes y luces, no son, como sucede en otras comedias, transportados al tablado por los actores sino que son revelados al público, descorriendo una cortina, en un espacio del nivel inferior del edificio del vestuario [j] El descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del fondo bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iban a presenciar tenía lugar en una habitación interior» (Ruano de la Haza, 1996, pp. 307-308).

al nevado perfil  
de aquel opuesto monte:  
veréis que su cerviz,  
en dorado reflejo  
de arbol carmesí,  
con soñolienta luz  
de madrugado abril,  
ve el carro coronado  
de rosa y de jazmín.  
(vv. 3464-3476)

La última mutación de escena representa de nuevo el camarín de Leonido, estancia en la que finaliza la acción dramática. En MS1 y MS2 se indica con la acotación escénica correspondiente: «*Repitese el Salon= y dentro Dizen las siguientes bozes MS1*» (fols. 147v y 67r). Mediante el relato ticoscópico de Irífile y Alejandro Magno<sup>893</sup>, quienes conversan dentro de escena, el espectador conoce su llegada y posterior entrada a la vivienda, de modo que las marcas espaciales incluidas en el texto literario son suficientes para comprender en qué espacio se desarrolla la acción.

|           |                |                                                                           |
|-----------|----------------|---------------------------------------------------------------------------|
| ALEJANDRO | <i>Dentro.</i> | ¿Dónde, Irífile, me llevas?                                               |
| IRÍFILE   | <i>Dentro.</i> | A la casa que antes fue<br>de Leonido y hoy hospeda<br>a Toante.          |
| ALEJANDRO | <i>Dentro.</i> | ¿A qué fin?                                                               |
| IRÍFILE   | <i>Dentro.</i> | Manda<br>que derriben esa puerta,<br>que oculta de unos cancelos<br>está. |
| ALEJANDRO | <i>Dentro.</i> | ¿Qué esperáis? Rompedla.<br>[j]                                           |
| TODOS     | <i>Dentro.</i> | Ya cayó la puerta.                                                        |
| IRÍFILE   | <i>Dentro.</i> | Entra, señor, y entrad todos.<br>(vv. 3842-3857)                          |

En definitiva, el análisis de las didascalias implícitas, a excepción de alguna pequeña variación, revela una correspondencia escénica entre el texto impreso y los manuscritos. Esto corrobora lo visto anteriormente con las omisiones: nos encontramos ante una adaptación textual realizada con absoluta preocupación por respetar el material dramático, pero tratando de ajustarlo a una circunstancia particular y exclusiva, que requería de una escenografía de mayor espectacularidad.

Por último, la distinta alusión en cada uno de los textos a los componentes básicos que conforman el teatro permite realizar conjeturas sobre el tipo de escenario en el que se representó la comedia si el texto que se siguió fue VT o la tradición manuscrita. En el texto impreso se alude al vestuario, a las puertas, a las cortinas o al paño, elementos bien conocidos del corral, aunque también trasladables al teatro móvil de los apartamentos regios. En MS1 y MS2, sin embargo, «*Sale Deidamia al paño*» (p. 368) es sustituida por «*Sale Deidamia al vastidor*» (fols. 129v y 52r). También es significativa la acotación añadida unos versos después en MS2, en la que se alude a la entrada de las damas: «*aora por el bastidor mas atrás de el que esta Deidamia*

<sup>893</sup> Sobre la funcionalidad de la ticoscopia y el decorado verbal ver Arellano, 1995b, pp. 429-432 y Fernández Mosquera, 2002.



*salen las Damas*» (fol. 52r) y la incorporada posteriormente por el segundo amanuense, en la que se señala en donde debe situarse la actriz: «*retirase Deidamia a los bastidores de la Izquierda*» (fol. 63v). La modificación de la primera acotación y las añadidas en el manuscrito custodiado en la British Library corroboran la riqueza de medios técnicos de un espacio como el del Coliseo del Buen Retiro. Existía un amplio juego de bastidores en perspectiva, situados unos detrás de otros, de ahí la puntualización «*el bastidor mas atrás de el que esta Deidamia*», y también colocados en los laterales, a ambos lados del escenario. Así, se ordena que la protagonista se retire «*a los bastidores de la Izquierda*». Como comenta Flórez Asensio,

Las mutaciones, que hoy llamaríamos decorados, se pintaban sobre *bastidores*, y contribuían por su situación y composición en perspectiva a crear la ilusión óptica necesaria. Gracias a un sistema de guías sobre el suelo y a la acción de unos cabestrantes, se podían mover con asombrosa rapidez. Cualquier obra en la que se exigiese la presencia de bastidores indicaba que se había concebido para el teatro de la corte<sup>894</sup>.

También son varias las alusiones a los telones: «*Mutacion de salon corto cuyo telon encubre la fuente y los rosales*» [j] (fols. 107 y 31v) y al foro en la primera mutación para la recreación de un ambiente de campaña en MS2 (fol. 1r). Ninguno de estos elementos se menciona en las acotaciones de VT, con lo que sería complicado suponer que la puesta en escena de la que Vera Tassis tomó su texto fuese de características similares.

En suma, el cotejo entre las didascalias del impreso veratassiano y la tradición manuscrita nos permite corroborar la complejidad escénica y técnica de la representación dieciochesca y, sobre todo, sabiendo que los adaptadores tuvieron como texto base para la copia un testimonio derivado de VT, los cambios introducidos en los manuscritos nos permiten suponer en qué tipo de espacio se escenificó la representación de la que Vera tomó su texto. Frente al detallismo y a la precisión de las acotaciones gestuales, kinésicas y escénicas de MS1 y MS2, la mayor parte de las didascalias en VT se limitan a marcar la entrada o salida de los personajes casi de manera taquigráfica y, en lo que respecta a las acotaciones sobre la escenografía y el aspecto visual del escenario, no se ofrecen indicaciones explícitas. La alusión al vestuario, a las puertas o al paño podrían apuntar a un corral de comedias, aunque no eliminan la opción del «Salón» al que el editor alude en el marbete que sigue al título de la obra, o la de cualquier apartamento regio privado<sup>895</sup>. Recuerda Ruano de la Haza que, para las representaciones en los salones del palacio real madrileño Calderón no adaptaba las comedias a la configuración física del local palaciego, sino más bien transformaba el local palaciego en un tablado típico de un corral de comedias<sup>896</sup>. Es cierto que el examen de las didascalias implícitas permite suponer que en la mayoría de las escenas la acción se desarrolla en los mismos espacios en las dos tradiciones. Sin embargo, es probable que el espectador tuviese que recurrir a su imaginación para «ver» el jardín, el palacio o la ciudad amurallada de Tiro si el texto empleado fue el veratassiano, en tanto que el auditorio

<sup>894</sup> Flórez Asensio, 1998, pp. 173-174.

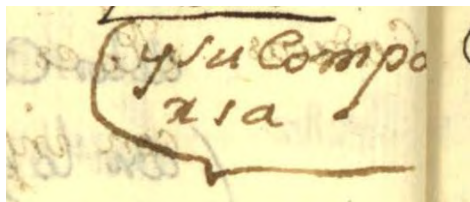
<sup>895</sup> Nuestro análisis reafirma las conclusiones a las que llega Paula Casariego en su estudio, quien sin saber que efectivamente el manuscrito se empleó para una representación en el Coliseo del Buen Retiro, infiere acertadamente el espacio en el que se ejecutó y plantea la necesidad de un espacio más reducido para VT: «los medios requeridos difieren en cada uno de los textos [...] Por ello se puede conjeturar que los posibles espacios para la representación palaciega propuesta por el manuscrito de *Duelos de amor y lealtad* son el Coliseo del Buen Retiro o el Salón Dorado del Alcázar. Por el contrario, el texto impreso revela, en función del análisis de las didascalias, que su escenificación no exige un escenario tan sofisticado, como podría ser el Salón que se menciona en el membrete que acompaña al título de la pieza en el índice de la *Novena parte*» (Casariego Castiñeira, 2015a, p. 124).

<sup>896</sup> Ruano de la Haza, 1994, p. 220.

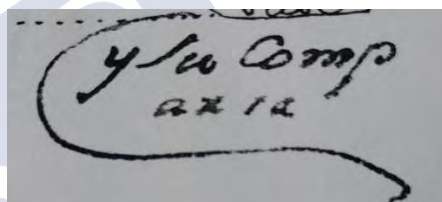
que asistió a la comedia llevada a escena por los desposorios de María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria pudo apreciar con todo lujo de detalles la rica escenografía y el gran aparato técnico de un lugar de representación como el Coliseo del Buen Retiro.

#### 2.4.1.3. Intervención del segundo amanuense

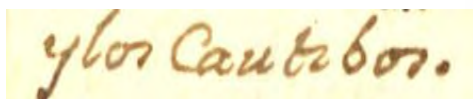
Tal y como se ha mencionado en el apartado dedicado a la descripción y datación de los dos manuscritos conservados de *Duelos de amor y lealtad*, se ha detectado la mano de un amanuense distinto al encargado de trasladar el texto dramático. Su caligrafía es fácilmente distinguible, pues la tinta utilizada es más diluida, el trazo más grueso y descuidado y de mayor tamaño. Aunque en algunos puntos resulta un tanto difícil comprobar su grafía, pues podrían haber intervenido otras manos, podemos afirmar casi con total seguridad que al menos se registra un segundo amanuense que coincide en ambos manuscritos, como se aprecia en las siguientes muestras:



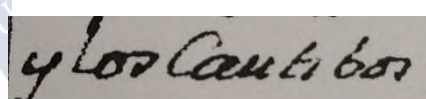
**Ilustración 36.** Grafía del segundo amanuense (MS1) fol. 79v.



**Ilustración 37.** Grafía del segundo amanuense (MS2) fol. 6v.



**Ilustración 38.** Grafía del segundo amanuense (MS1) fol. 105v.



**Ilustración 39.** Grafía del segundo amanuense (MS2) fol. 30r.

La persona que está detrás de esta mano parece haberse encargado de supervisar ambos testimonios en un momento posterior para corregir o modificar tanto el texto literario como el espectacular en algunos lugares, con una especial atención por los elementos relativos a la puesta en escena y a la organización de la representación, lo que nos lleva a pensar que los dos manuscritos fueron manejados por un apuntador o por el director del espectáculo.

Si analizamos su aportación en MS1, observamos que interviene, sobre todo, en el plano didascálico. En la mayoría de los casos ofrece información adicional, de la que habitualmente se sirve el apuntador, quien conoce por dónde deben salir los actores a escena o los gestos que deben realizar en cada momento. Señalamos los cambios que introduce mediante la nomenclatura MS1<sub>1</sub>.

- |     |                                                                                                                                |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 43  | Si effe es tu intento. VT, MS2] MS1 <sub>1</sub> añade: <i>ban a enbestirla</i>                                                |
| 90a | <i>Sale Leonido, y Soldados.</i> VT, MS2] MS1 <sub>1</sub> añade: <i>por la yzq.<sup>da</sup></i>                              |
| 333 | <i>figue mis pallós</i> VT, MS2] MS1 <sub>1</sub> añade: <i>vase por la yzq.<sup>da</sup> y con ella las damas menos Laura</i> |

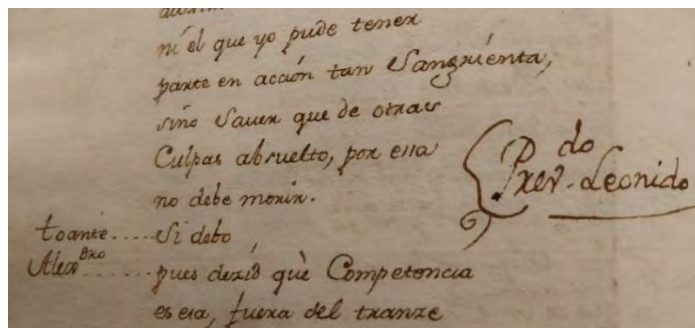
692 Las 4. Señora, VT, MS2] MS1<sub>1</sub> añade: y las demas de Acomp.<sup>10</sup>.  
 1561a mas de lo que pienfas VT, MS2] MS1<sub>1</sub> añade: ap.<sup>1e</sup> a laura

Este tipo de indicaciones, reservadas al apuntador, no debían estar presentes en el texto que se utilizó como base para la copia. De hecho, no aparecen en MS2, sino que, como decimos, seguramente fueron incorporadas como guía para el responsable de la puesta en escena de la representación.

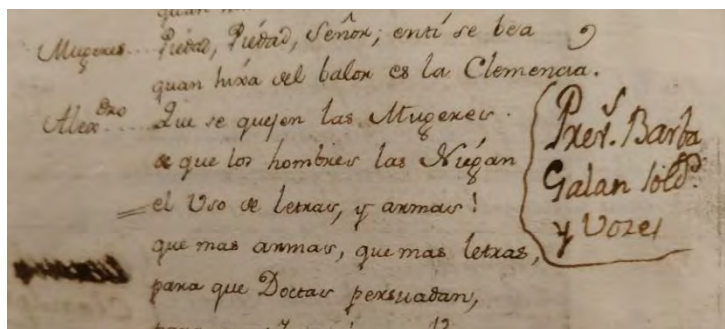
El segundo amanuense también incorpora didascalias más extensas que añaden detalles relevantes acerca del decorado y del aspecto visual del escenario. Frente a los casos anteriormente comentados, todas las acotaciones se pueden localizar en MS2 con pequeñas variantes, pero ya copiadas por el primer amanuense. Se corrobora así que la segunda mano añadió determinada información sobre la puesta en escena en MS1 que posiblemente ya se encontraba en el testimonio utilizado para la copia de MS2. En el apéndice pueden consultarse los casos en los que se da esta circunstancia: vv. 2162a, 22275a, 3167a o 3396a.

Además de intervenir en el plano de las didascalias, la persona que está detrás de estas modificaciones corrige el texto dramático en ocasiones puntuales. Se han detectado varios despistes del primer copista, que ha olvidado incluir los versos 2156, 2877 o 2912-2921, de manera que el supervisor del texto los ha recuperado. Asimismo, suprime determinadas lecturas primitivas, que coinciden con VT, por otras que parecen convencerle más y que también presenta MS2. Así, por ejemplo, en el verso 3417 VT lee «Luna», al igual que MS1. Sin embargo, el segundo amanuense tacha la palabra y corrige por «Noche», lectura coincidente con MS2. Lo mismo sucede en el verso 3598, en el que el segundo amanuense elimina la conjunción «aunque», que ya se encontraba en el texto veratassiano, y corrige por «O que», que está en MS2. De todas formas, en otros casos su corrección no se traslada a MS2, como sucede en el verso 1776. En VT y en MS2 puede leerse «con todos», mientras que en MS1 se ha tachado la lectura primitiva y se ha sustituido por «contento».

Si nos centramos ahora en la intervención del segundo amanuense en MS2, observamos un mayor grado de intervención sobre el texto. Su principal aportación se encuentra en la inclusión de una serie de marcas en el margen derecho de algunos folios. Se trata de indicaciones dirigidas a los actores para que se preparen para su salida a escena. Se han contabilizado hasta un total de cincuenta etiquetas de este tipo, situadas unas líneas antes de la aparición del personaje en cuestión, en las que se señala su nombre —Cósdroas, Morlaco, Toantej— su caracterización —barba, gracioso, galánj— o la jerarquía del actor dentro de la compañía —1º, 2º, 3ºj— precedido de la palabra «prevenido(s)/a(s)» o su abreviatura y separadas por un corchete.



**Ilustración 40.** Indicación de la preparación de Leonido para su salida a escena (fol. 66v).



**Ilustración 41.** Indicación de la preparación del barba, galán, soldados y voces (fol. 3v).

Además de este tipo de instrucciones para los actores, las marcas situadas a la derecha del texto también hacen referencia a algunos de los elementos necesarios para la recreación de un determinado espacio escénico. Un caso concreto es el que alude a los accesorios de los que se precisa para la iluminación de la comedia. En un momento concreto de la segunda jornada, en ambas versiones se explicita a través de una acotación que debe haber luz en escena. En VT y MS1 se señala «Sale Toante con luz» (p. 358 y fol. 116v) y en MS2 «Sale con luz Toante» (fol. 39v). En efecto, la propia Irifile exclama «Luz ha entrado. Mas ¡qué veo!» (v. 2315). Unos versos antes, hasta en dos ocasiones, la segunda mano incorpora las siguientes directrices: «mesa y luces prevenidas» (fol. 39v) y «Poner la mesa para la Luz» (fol. 40r). Lo mismo ocurre cuando en la tercera jornada Toante llega a casa de Leonido por la noche para darle su sustento diario. Unos versos antes de la acotación escénica en la que se especifica el cambio de mutación —«Repitese el Salon sin la cama vna Mesa con luz y sale Leonido por la siniestra» (fol. 56v)— el segundo amanuense ha incorporado la etiqueta «Pdos. 1º [galán] y 2º [galán] y mesa y luces» (fol. 55v).

En la misma línea, marca cuándo deben prevenirse para su salida los músicos o los personajes que hablan desde dentro, con directrices como «Pdos. para voces y musica» (fol. 36r), «Mus.<sup>a</sup> prev.<sup>da</sup>» (fol. 19r), «Vozes prev.<sup>das</sup>» (fol. 56v) e incluso se concreta qué instrumentos deben estar preparados: «Prev.<sup>dos</sup> voces caxas clarin cautivos y Cosdroas» (fol. 60v), «Clarín prev.» (fol. 64r).

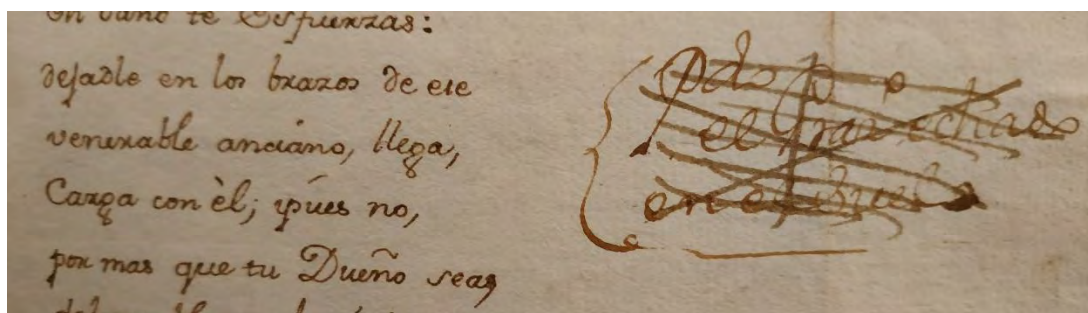
Este tipo de indicaciones parecen las propias de un apuntador. Javier J. González Martínez, quien ha analizado minuciosamente un apunte localizado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid de *El triunfo mayor de Ciro* datado en 1767, encuentra el mismo tipo de marcas:

Son interesantes para conocer la historia de la escenificación de esta pieza las diversas marcas que se anotaron con unos rasgos gruesos en los márgenes de MS1. Se distinguen por la letra, por la tinta y porque siempre están semirrodadas por un trazo curvo. Parecen marcas de un apuntador, que posiblemente no tuviese la misión de estar continuamente recordando el texto, sino la función de ejercer de «maestro de ceremonias» de la representación: estaría situado en tal lugar y de tal manera que avisaba y preparaba la salida de los actores y objetos a escena y marcaba, como una especie de «director de orquesta», las entonaciones del discurso o la emisión de todo efecto sonoro (voces, música, ruidos, etc.)<sup>897</sup>.

Es significativo, además, que la indicación situada en el margen derecho de los versos 411-413 se encuentre tachada:

<sup>897</sup> González Martínez, 2014, p. 110.



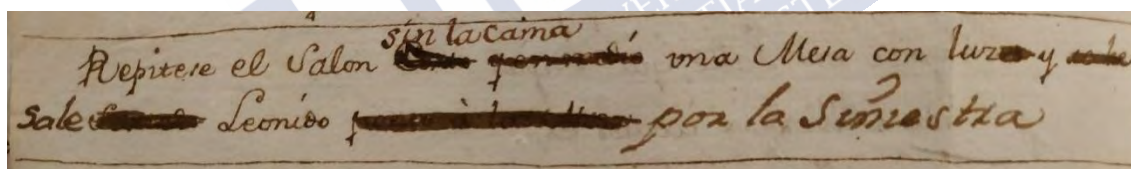


**Ilustración 42.** Indicación tachada (fol. 7r).

A pesar del borrón de tinta es posible leer lo que se había escrito por debajo: «P<sup>do</sup> el Graz.<sup>o</sup> echado en el suelo». La directriz dirigida al actor que representa el papel de Morlaco se ha eliminado porque se le previene para su salida a las tablas en una escena atajada en el manuscrito. Que en un primer momento se hubiese señalado la marca para que el apuntador o el director de escena supiese cuándo debía salir a escena el gracioso indica que posiblemente en los primeros ensayos se escenificó el pasaje del que más tarde se prescindió. Una vez más, este pequeño detalle demuestra el proceso de adaptación que sufrió del texto y los sucesivos cambios que se llevaron a cabo hasta dar con la versión definitiva de la pieza.

Como en MS1, el segundo amanuense también interviene en el plano de las didascalias. Introduce alteraciones o adiciones con la finalidad de especificar los elementos que conforman la apariencia del escenario, los instrumentos que acompañan a los personajes o incluso el lugar por el que deben salir a escena los actores.

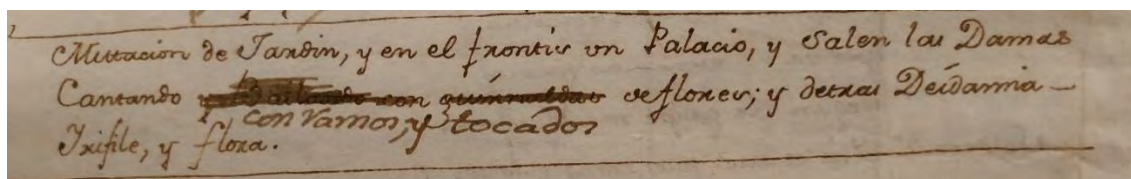
Un caso significativo es el de la siguiente acotación escénica:



**Ilustración 43.** Corrección de una acotación por parte del segundo amanuense (fol. 56v).

Debido a los borrones de tinta el texto escrito por debajo de las correcciones es ilegible, pero cabe llamar la atención sobre el tipo de enmiendas que realiza. Le interesa resaltar que uno de los accesorios del decorado anterior, en el que aparecía un salón con «vna Cama ostentosa» (fol. 39r), ya no debe aparecer en el escenario. Igualmente especifica que Leonido debe salir «por la siniestra», de manera que atiende a los detalles relativos al lugar por el que deben entrar y salir los personajes en cada momento.

Algo similar ocurre en el siguiente ejemplo:

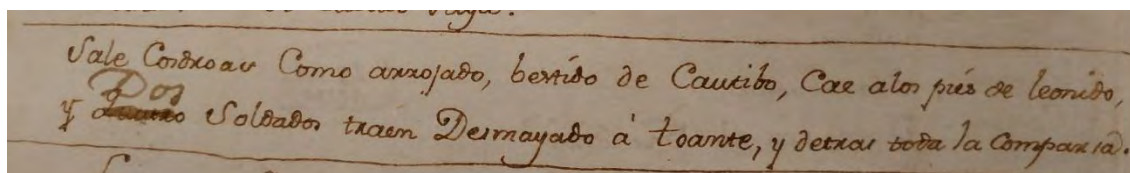


**Ilustración 44.** Corrección de una acotación por parte del segundo amanuense (fol. 8v).



En este caso, se deduce el contenido de las palabras que se encuentran tachadas gracias a la acotación correspondiente en el texto veratassiano y en MS1, en la que puede leerse: «y baylando con guirnaldas». La corrección apunta a que los accesorios que llevarían las damas en la representación dieciochesca serían finalmente ramos y tocados.

La siguiente acotación también es una muestra de las modificaciones realizadas sobre algunas didascalias que en un primer momento coincidían con VT y con MS1, pero debido a las exigencias escénicas fueron corregidas por el segundo amanuense:



**Ilustración 45.** Corrección de una acotación por parte del segundo amanuense (fol. 6v).

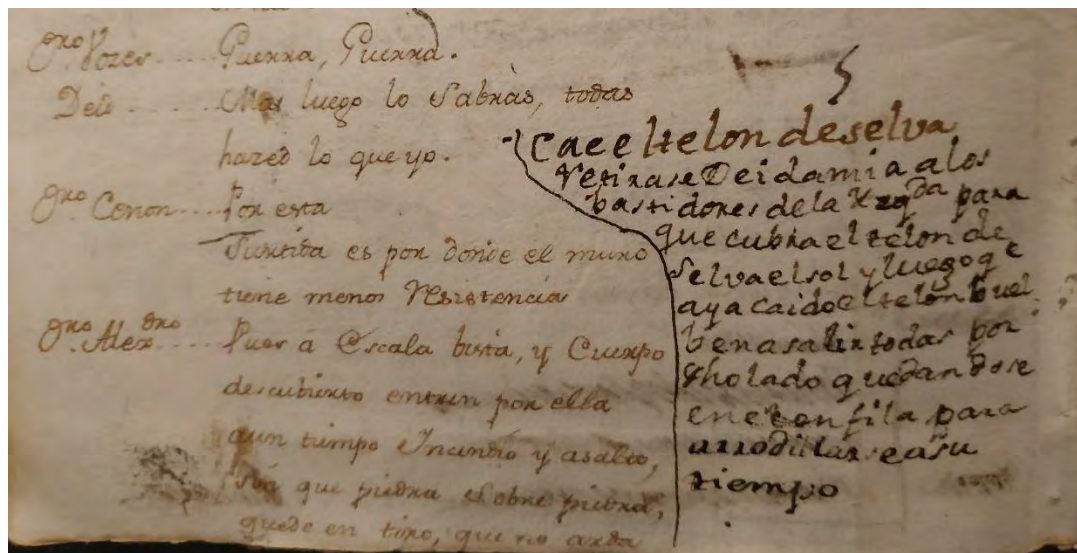
Debajo de la enmienda puede leerse «cuatro», lo que coincide con la versión veratassiana y con la del manuscrito que custodia el Instituto Valencia de don Juan. Esta indicación precede a una escena en la que en la que cuatro soldados llevan a Toante en brazos para lanzarlo al mar. El único soldado que interviene es el primero, quien interactúa con Córdaro y Leonido, hasta que finalmente el anciano resuelve el conflicto y consigue salvarle la vida. A continuación, los mismos cuatro soldados encuentran a Morlaco y se produce una riña entre ellos:

- |           |                                                                                              |
|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| SOLDADO 1 | Pues este se nos escapa,<br>otros en su lugar vengán.                                        |
|           | <i>Descubren a Morlaco echado en el suelo.</i>                                               |
| SOLDADO 2 | Aquí hay uno que sin duda<br>está muerto.                                                    |
| SOLDADO 3 | Cosa es cierta,<br>pues ni alienta, ni respira.                                              |
| MORLACO   | (Harto el fingirlo me cuesta,<br>respirando hacia otra parte.)                               |
| SOLDADO 4 | Cógele tú de esa pierna;<br>yo le cogeré de estotra,<br>y vaya arrastrando.<br>(vv. 445-454) |

En MS2 este fragmento se ha atajado, como se ha explicado en el apartado dedicado a la reducción de la presencia del gracioso, de manera que no es necesaria la asistencia de cuatro soldados para portar a Toante, solo de dos. Posiblemente, haya sido una decisión tomada por el director del espectáculo para simplificar la escena.

Además de corregir algunas didascalias, se ha registrado un caso en el que el segundo amanuense añade una acotación escénica completa en el margen derecho de la página, que tampoco incluye MS1. En ella puede leerse:

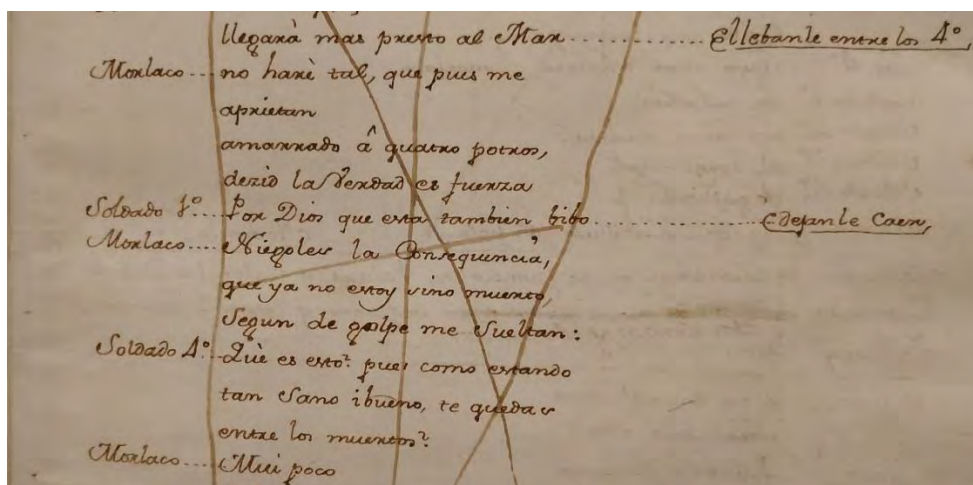
*Cae el telon de selva retirase Deidamia a los bastidores de la izq<sup>da</sup> para que cubra el telon de selva el sol y luego q<sup>e</sup> aya caido el telon buelben a salir todas por otro lado quedandose en el en fila para arrodillarse a su tiempo (fol. 63v).*



**Ilustración 46.** Adición de una acotación escénica por parte del segundo amanuense (fol. 63v).

Una vez más, su labor es la de incorporar detalles escénicos para que la ejecución de la obra por parte de los cómicos y de los tramoyistas encargados del aspecto visual del escenario sea la acertada. La persona que se encuentra detrás de la segunda mano da instrucciones sobre cuándo debe caer el telón, por qué lugar debe retirarse Deidamia y en qué momento y por dónde deben salir las damas al escenario, incluso en qué posición deben estar colocadas y el gesto que deben realizar.

Asimismo, se han registrado tres pasajes atajados de cuarenta y seis, doce y dieciocho versos que han sido eliminados por el mismo amanuense, puesto que la tinta parece coincidir con la del trazo de su graña. El primer atajo, el más extenso, constituye una escena cómico-digresiva protagonizada por Morlaco y los soldados (fols. 7r-8r); en el segundo se desecha parte de un parlamento de Cenón, galán fenicio, ya que realiza una digresión para manifestar su descontento ante el acto infame que han cometido los persas (fols. 46v-47r); el tercero también supone la eliminación de una escena poco relevante, que puede suprimirse sin repercutir en el contenido de la obra. Se trata de un momento de distensión, antes de la entrada en acción de Alejandro Magno. En esta escena intervienen personajes como los soldados o Morlaco y Flora, la pareja de graciosos, que nuevamente representa el contrapunto cómico de la tensa situación en la que se encuentran los protagonistas (fols. 62v-63r). Aunque en dos de los fragmentos atajados los versos eliminados son ilegibles, pues están completamente censurados por un borrón de tinta, la primera serie de versos atajados solamente está atravesada por líneas transversales, así que puede distinguirse fácilmente el texto escrito por debajo.



**Ilustración 47.** Versos atajados (fol. 8r).

Como se ha explicado en la sección en la que se examina la reducción de las intervenciones del gracioso, los atajos demuestran el proceso de adaptación que sufrió el texto. Las primeras copias que se sacaron probablemente coincidían con VT o con un texto cercano que contaría con los versos. No obstante, se consideró que para ajustarlo a las exigencias de la representación era oportuno eliminar determinados fragmentos, según se deduce del texto que ofrece MS1. Pero, además, posteriormente se excluyó la escena tachada, porque era necesario recortarlo todavía más. Suponemos, por consiguiente, que las correcciones y tachones del segundo amanuense de MS2 representan la «versión definitiva» que se puso en escena y que, de hecho, se llevó a la prensa para distribuir a los asistentes.

En último lugar, se han encontrado casos —aunque excepcionales— en los que la segunda mano ha intervenido en el propio texto dramático, como ocurre en MS1. Su labor, por tanto, no se limita únicamente a los aspectos relacionados con la organización y la puesta en escena de la representación, sino que también revisa el trabajo realizado por el copista y, en ocasiones, lo corrige. Se observan enmiendas que parecen estar detrás de simples despistes, como olvidos de una palabra (v. 1356) o aspectos que afectan al cómputo silábico (v. 3603). Esta clase de correcciones pueden consultarse en el apéndice II.

El tipo de intervenciones realizadas por este segundo amanuense aproxima los dos manuscritos a las condiciones prototípicas de los denominados «apuntes de teatro»<sup>898</sup>. El término *apunto de comedia* es definido en *Autoridades* como «la voz del apuntador, que va diciendo y apuntando de antemano a los cómicos lo que han de representar». En la decimotercera edición del *Diccionario de la lengua española* (1809) bajo el término de *apunte* se incorporó la acepción «manuscrito ó impreso que tiene á la vista el apuntador del teatro para desempeñar sus funciones» (p. 82). Como aclara Ascensión Aguerri, «parece claro que en algún momento se produjo un efecto metonímico por el cual la expresión verbal del acto de apuntar pasó a definir el ejemplar que se utilizaba para tal fin»<sup>899</sup>. La estudiosa, aunque aplica el concepto a los cuadernos de obras dramáticas del siglo XVIII conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, se detiene en definirlos y en explicar sus características, que en gran medida coinciden con los manuscritos que nos ocupan:

<sup>898</sup> Ver Ribao, 1999a y 1999b; Aguerri, 2007 y González Martínez, 2014.

<sup>899</sup> Aguerri, 2007, pp. 139-140.

son los cuadernos manuscritos —autógrafos o copias—, o impresos que contienen, además del texto dramático, las indicaciones y anotaciones para la puesta en escena de una obra teatral [j] Son acotaciones diferentes a las que el propio autor dramático incorpora a su texto y que coincidían normalmente con las que se editaban cuando se imprimían estas obras. Estos ejemplares fueron utilizados por los apuntadores, el director de la compañía o *autor*, el primer actor o el encargado de la escenografía, y en ellos se plasmaban las anotaciones enfocadas a ese montaje: el nombre de los actores, el vestuario, el lugar donde se desarrolla la acción, el comportamiento de los personajes, la entrada de las melodías musicales, versos suprimidos o añadidos, entre otras acotaciones.

Asimismo, Montserrat Ribao ha dedicado un valioso estudio a los apuntes del teatro romántico español, que también define como

los textos de la obra dramática que la compañía utiliza a la hora de concebir la puesta en escena de una pieza. Su peculiaridad radica en que contienen una serie de anotaciones marginales sobre diferentes ámbitos de la puesta en escena, de las que carecen tanto el manuscrito propiamente dicho como las ediciones cuyos ejemplares han llegado hasta nosotros<sup>900</sup>.

La investigadora diferencia para este período (1835-1845) al menos tres apuntes manuscritos para cada pieza que se llevaba a escena, y establece sus diferencias. El ordinal con el que está numerado el apunte señala su función concreta en el proceso de traslación escénica del texto. El apunte primero, ausente de precisiones escenográficas y con una ordenada disposición de los diálogos, sirve al apuntador para guiar con su lectura la declamación del texto por parte de los actores. El segundo apunte indica el lado concreto de salida, el actor u objeto que se debe disponer para entrar en escena, aspectos del decorado, del acompañamiento musical, de la ambientación sonora, etc., al igual que el tercero, aunque se centra, más bien, en la ejecución de los distintos avisos para la caída de telones y es, además, el que suele presentar la censura<sup>901</sup>.

Pese a que la práctica se aleja varias décadas de los manuscritos de *Duelos* y, en este caso, no presentan ningún tipo de señalización, las particularidades del «segundo apunte» registradas por Ribao son muy similares a las que ofrece MS1 y particularmente MS2:

El segundo apunte, si bien ofrece precisiones sobre decorado y movimiento, se especializa en marcar sistemáticamente la salida de los actores y el lugar exacto por donde han de hacerlo, indicando el nombre de cada uno de ellos en el momento en que son prevenidos para entrar, una o dos escenas antes de su intervención. Los *segundos apuntes*, transcritos por una mano diferente de la de los primeros, sí presentan tachaduras [j] comentarios sobre la escenografía, en una caligrafía diferente y evidentemente recogidos en el momento en que se prepara la puesta en escena efectiva. En ninguna edición se reflejan estas notas (propias del texto espectacular de los apuntes) referentes a posición, entradas o salidas, pero en algunos dramas las acotaciones que se imprimen son precisamente algunas de las que se originan en dichos apuntes, es decir, en el momento en que la compañía dispone el montaje de la pieza<sup>902</sup>.

Como se comprobará más adelante, al analizar las características del impreso que se ha conservado de la fiesta, realizado a partir del manuscrito que custodia la British Library, se observa que las indicaciones relativas a la preparación de los actores o de determinados elementos para la puesta en escena no han llegado a la edición impresa, pero sí las correcciones

---

<sup>900</sup> Ribao, 1999a, p. 68.

<sup>901</sup> Ribao, 1999b, pp. 34-38. Ver también González Martínez, 2014, p. 109.

<sup>902</sup> Ribao, 1999a, p. 70.



o la adición de la acotación escénica por parte del segundo amanuense. En este sentido, incluso comparte características con el «tercer apunte», pues

al igual que el *segundo*, anuncia las entradas de los actores, aunque de forma irregular, no sistemáticamente. Por el contrario, da prioridad a los efectos de luz y sonido, indica con precisión los movimientos de masas, cambios de decorados... y es el único en señalar las caídas de los telones.

Recordemos que en la acotación añadida se indica:

*«Cae el telon de selva retirase Deidamia a los bastidores de la izq<sup>da</sup> para que cubra el telon de selva el sol y luego q<sup>e</sup> aya caido el telon buelben a salir todas por otro lado quedandose en el en fila para arrodillarse a su tiempo»* (fol. 63v).

Además, atiende a los efectos de iluminación y a las voces, ruidos, sonidos de cajas y clarines necesarios para la ejecución de la pieza, que señala unos versos antes de su utilidad en escena.

Alguno de los apuntadores, por tanto, aunque tampoco deberíamos descartar al propio Nicolás de la Calle, fue posiblemente la persona que incorporó las diversas indicaciones que se han analizado, desde las tachaduras a las correcciones o las directrices para los actores en el caso de MS2. Como se desprende de la documentación conservada en el Archivo de la Villa de Madrid, fueron José Calabuig y Juan Antonio Marqués los principales apuntadores, el primero perteneciente a la compañía de Ladvenant y el segundo a la de Hidalgo. Se ha podido comprobar la grafía de Juan Antonio Marqués, puesto que copió gran parte del *Libro de cuentas y gastos de la compañía de María Ladvenant* y no se corresponde con la del segundo amanuense. Sin embargo, no hemos localizado ningún documento escrito por Calabuig, de manera que no podemos descartar que se trate de él. Por otra parte, conviene tener presente que en la lista de gastos elaborada por Claudio del Campo se especifica que se gastaron 389 reales de vellón para «la cera que se ha gastado en ambas funciones de librillos de cerilla para los ocho apuntadores, ensayos y los dos días de las funciones», con lo que realizaron esta tarea un número mayor de profesionales del ámbito, de los que no se proporciona su nombre. Por último, solo hemos podido visualizar una firma autógrafa de Nicolás de la Calle, insuficiente para determinar si podría ser él quien está detrás de las indicaciones del amanuense.

Pese a las características que acercan ambos manuscritos a los denominados apuntes de teatro, debemos tener en cuenta que MS2, además, presenta la particularidad de haber sido el texto que se llevó a la imprenta, ya que se detectan marcas del cajista o componedor que se encargó del proceso de impresión. Según Ribao, el «primer apunte» era el que solía coincidir con la versión impresa de la pieza, aunque «aparece siempre sin tachaduras ni enmiendas, y escrito por una sola mano, como si se tratase de una puesta en limpio del texto literario»<sup>903</sup>. No es el caso de MS2, como se ha visto, con lo que constituye un manuscrito nada usual, de carácter híbrido, ya que comparte características propias de los textos vinculados directamente con la puesta en escena, pero a su vez con los denominados «originales de imprenta», cuya principal utilidad era servir de modelo para la impresión de la obra.

---

<sup>903</sup> Ribao, 1999a, p. 70.



#### 2.4.1.4. Los versos finales

El examen de los versos finales de la comedia, tanto en la versión veratassiana como en la manuscrita, refleja, en síntesis, lo apuntado por Noelia Cirnigliaro:

Lo que hemos visto [j] especialmente en esta última escena coloca a la comedia en el lugar postrero de una larga lista de dramas, cuyos desenlaces concentran la mayor cantidad posible de personajes, (ante los cuales se celebran las bodas finales decididas por una figura de autoridad, que implanta supuestamente «justicia poética»), y en los cuales se restituye un orden al caos desarrollado durante la acción, gracias a un final antimilitarista<sup>904</sup>.

La lucha de poder entre fenicios y persas se resuelve del mismo modo en las dos tradiciones, gracias a la intervención de Alejandro Magno, quien entra en escena para imponer la paz entre ambos bandos y restituye el orden. Toante, general persiano, cede el trono a Irífile, y esta a Deidamia por haberle salvado la vida. Además, las parejas de enamorados — Toante/Irífile y Leonido/Deidamia— entrelazan sus manos en señal de casamiento. Los versos con los que termina la pieza pronunciados por todos los personajes son una alabanza directa a la actuación del emperador macedonio en la tradición impresa, mientras que en la manuscrita se ha modificado el nombre de *Alejandro* por el de *Carlos*:

VT  
*Todos.* Y todos agradecidos  
a tus pies, en mil diuerfas  
vozes, dirèmos, pues fon  
ellas tus mejores feñas.  
*Todos.* El poderoso *Alexandro*,  
Magno Augusto Heroico Cefar,  
hijo de Philipo el Grande,  
viua, reyne, triunfe, y vença.

MS1, MS2<sup>905</sup>  
*Todos.* Y Humildemente postrados  
ala Magestad Excelsa  
de nuestro Imbicto Monarcha  
Digamos con las Cadencias  
*Ellos y la Musc.<sup>ca</sup>* El Muy Poderoso *Carlos*  
Magno, Augusto heroico Cesar  
hixo de Philipo el Grande  
Biba, Reyne, Triumfe y Venza.  
(vv. 3967-3974)

En primer lugar, recordemos que la última intervención de Alejandro Magno antes del elogio del resto de los personajes ha sido interpretada por la crítica como una alusión a la Paz de Nimega, firmada entre Francia y España a finales de 1678:

ALEJANDRO  
Tan obligado me deja  
el haber visto en los cuatro  
tan nobles correspondencias  
que de la guerra los triunfos  
no hacen falta a mi grandeza,  
que el hacer paces también  
suelen ser triunfos de guerra.  
(vv. 3960-3966)

En este sentido, las palabras del personaje son una defensa implícita de la actuación llevada a cabo por el monarca Carlos II, hijo de Felipe el Grande, tal y como ha notado Valbuena Briones:

<sup>904</sup> Cirnigliaro, 2002, p. 52.

<sup>905</sup> Se reproduce el texto de MS1. No se tienen en cuenta las diferencias ortográficas entre los dos manuscritos. La única variante se encuentra en el uso del adjetivo «Augusto», que en MS2 se ha sustituido por «Imbicto».

El autor hace un juego con las personalidades de sus personajes. Apareciendo en la comedia el macedonio Alejandro Magno, hijo de Filipo [Felipe II de Macedonia]; se basa en las personalidades de ambos para referirse a Felipe el Grande —así era llamado en la época el Austria que, con este nombre, ostentaba el número Cuarto— y su hijo Carlos II, al que se supone, dentro de las cortesías propias de la época, nuevo Alejandro e invicto César<sup>906</sup>.

En la tradición manuscrita, sin embargo, nos encontramos ante una alusión directa al monarca. No podemos desechar tajantemente que en el texto base que se utilizó para la traslación de las copias que se sacaron no pusiese «Carlos», es decir, tal vez ya se hubiese realizado la modificación con motivo de la representación de la comedia ante Carlos II, pues coincide plenamente con la referencia «hijo de Philipo el Grande». La documentación con la que contamos sobre la trayectoria escénica de la pieza no contradice esta posibilidad, pues fueron varias las ocasiones en las que se llevó a escena ante sus majestades durante las últimas décadas del siglo XVII, hasta la muerte del monarca en 1700. De todas formas, es probable que el cambio lo hayan realizado los adaptadores del texto en 1764 para la escenificación de la comedia ante el rey Carlos III. La correspondencia no es perfecta, pero también es hijo de Felipe, aunque V en este caso.

El mensaje inicial que Calderón quería transmitir en alabanza al monarca por el acuerdo conseguido en Nimega después de meses de negociación ha perdido todo el sentido casi un siglo después, pero el ritual de enaltecimiento a la figura del soberano todavía tiene absoluta vigencia. Como es habitual en este tipo de fiestas palaciegas, el propio texto de la comedia y las piezas introductorias e intermedias están plagadas de versos laudatorios dirigidos a los miembros de la familia real, y muy especialmente al soberano, que asistiría a la representación. Como afirma M<sup>a</sup> Luisa Lobato, «las referencias a las circunstancias de la fiesta se imbricaban a menudo con los personajes reales que estarían presentes, en un *continuum* que llevó a establecer lazos indisolubles entre teatro cortesano y vida palaciega»<sup>907</sup>. En efecto, en la loa escrita para la ocasión por el marqués de la Olmeda, conocido bajo su pseudónimo «Erauso y Zabaleta» se elogia a la figura del monarca:

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| NOTICIA | ¡por la deidad, que es piadosa,<br>siendo aquesta la deidad<br>Carlos tercero, monarca<br>tan grande, tan singular,<br>que lo menos que hay en él<br>es su propia majestad.<br>Soldado, ganó su reino,<br>rey, le supo gobernar,<br>pues su valor, su cordura<br>y su generosidad,<br>pudieran hacerle rey<br>a nacer particular.<br>(vv. 29-40) |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Igualmente, en sendos sainetes, *El alcalde liberal* y *El mesón del placer*, se incluyen varias alusiones al rey Carlos III:

<sup>906</sup> Valbuena Briones, 1959, p. 1593. Se ha registrado en varias comedias de Calderón la alusión a Felipe IV como Felipe «El Grande». Comp. *Astrólogo*: «mañana a Flandes me parto / a servir al gran Felipe, / que el cielo mil años guarde» (vv. 201-203); loa para *El nuevo palacio del Retiro*: «Al cuarto Filipo el grande, / en su caballo contemplo» (TESO).

<sup>907</sup> Lobato, 2003, p. 261.

*Alcalde.* [j] Amigos, la caufa es,  
que el Gran Rey CARLOS TERCERO  
tiene cafaa una Hija  
con el Archiduque Pedro  
Leopoldo de Auftria.

[j]  
*Quatro.* Viva el Rey, viva el Rey  
con toda la Prole Real;  
y pues fu genio es Marcial,  
haganle falva por ley  
los Clarines, y Timbal.  
(*El alcalde liberal*, pp. 61-68)<sup>908</sup>

*Mefonera.* Decid, què cofa es el Novio?  
*Peregrino I.* Yo no quiero que parezca  
adulacion, mas parece,  
que cuando CARLOS le entrega  
à fu Hija, fuera yo  
groffero en dàr otras pruebas.  
(*El mesón del placer*, p. 138)

Por consiguiente, es perfectamente lógico que la comedia culmine, también, con la alabanza explícita al monarca.

Por otra parte, la adaptación de los versos finales de una pieza con referencias a miembros de la realeza con motivo de su asistencia a una reposición palaciega de la obra no es nada inusual. Valga como ejemplo la puesta en escena en la Corte de Viena de *Amado y aborrecido* por el primer aniversario de bodas entre el emperador Leopoldo I y la infanta Margarita de Austria en 1667, cuyo final fue modificado con respecto al texto que ya había sido publicado en la *Octava parte* de *Escogidas* (1657). Se incorporó un torneo entre dos cuadrillas de caballeros, capitaneadas respectivamente por Venus y Diana, las diosas enfrentadas en la comedia, tal y como se especifica en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Viena con indicaciones sobre los cambios que se realizaron<sup>909</sup>. Como observa De los Reyes, los distintos personajes alegóricos que conforman las cuadrillas

de una u otra forma, se ponen en relación con los Monarcas, los ejecutores de la fiesta o los restantes miembros de la familia real presentes en la función. Mientras Venus dedica su cuadrilla a Leopoldo, Diana lo hará a las dos Emperatrices —Margarita y Eleonora— y a las dos Archiduquesas —Leonora y Mariana—<sup>910</sup>.

La misma finalidad encomiástica parece haber sido la que llevó al propio Calderón a la inclusión de varios versos en alabanza a Carlos II hacia el final de la comedia cuando el 4 de noviembre de 1678 se reestrenó *El laurel de Apolo* con ocasión del santo del monarca, tal y como ha afirmado Cruickshank<sup>911</sup>. El estudioso considera que la versión ofrecida por Vera Tassis en su reedición de la *Tercera parte* (1687) cuenta, entre otros, con estos versos, que no

<sup>908</sup> Cito los sainetes por el ejemplar impreso conservado en la BNE (T/4912).

<sup>909</sup> Biblioteca Nacional de Austria, signatura Cod. 13184. Para el estudio y edición del contenido del manuscrito y de la representación vienesa ver De los Reyes Peña, 1995 y M. Carbajo Lago, 2018.

<sup>910</sup> De los Reyes Peña, 1995, p. 208.

<sup>911</sup> Cruickshank, 2007, pp. XXIV y XXXIII.

estaban en la primera edición de la *parte* (1664) porque podría haber tenido acceso a un manuscrito utilizado para dicha representación.

En suma, el ajuste de los versos que cierran la fiesta con la referencia expresa al monarca Carlos III forma parte de la práctica habitual de alabanza y de inclusión del propio rey en el espectáculo, al desdibujarse los límites entre ficción y realidad, entre escenario y público, pues, en última instancia, es el verdadero protagonista de la obra<sup>912</sup>.

#### 2.4.1.5. Conclusiones: el gusto teatral del público cortesano dieciochesco

En conclusión, el análisis de la adaptación que se llevó a cabo sobre el texto de *Duelos* refleja las modificaciones sobre el material dramático y el montaje escénico necesarias para llevar a las tablas una comedia calderoniana en un escenario de grandes dimensiones a mediados del Setecientos. La pieza coincide en gran medida con el tipo de representaciones que triunfaban entre los espectadores del momento, en especial con las denominadas comedias «de teatro». Requerían de una puesta en escena imponente y de una maquinaria más sofisticada, así como de protagonistas de alta esfera y de sucesos alejados del aquí y el ahora del espectador.

René Andioc, en su atinado análisis sobre la recepción del teatro aurisecular en el contexto novedoso del XVIII, resalta que las comedias áureas que lograban una mayor recaudación eran precisamente las que reunían características como el «ambiente antiguo», las «peripecias espectaculares», los «cuadros históricos» o las «hazañas guerreras», entre las que claramente encaja *Duelos*<sup>913</sup>.

En este sentido, aunque no estemos ante el «vulgo» de los teatros comerciales madrileños, sino ante un auditorio distinguido, podemos comprender por qué se seleccionó *Duelos de amor y lealtad* para la ocasión si, además, tenemos en cuenta que es una comedia de gran aparato, con un importante componente musical y que precisa de un gran despliegue de medios visuales y técnicos. Recurriendo de nuevo al hispanista francés, es exactamente lo que parece exigir la audiencia, «que sea un espectáculo en el sentido etimológico de la palabra, y si es posible, un espectáculo completo, susceptible no sólo de embelesar la vista y el oído, sino también de divertir por su polivalencia»<sup>914</sup>.

Asimismo, debemos tener en cuenta que Calderón seguía dominando la escena dramática española, pues desde el siglo XVII hasta incluso los años setenta del XVIII ocupó el mayor porcentaje de comedias representadas entre los repertorios de las compañías madrileñas. En concreto, durante la temporada 1763-1764, en la que se celebró el festejo real, la compañía de María Ladvenant representó trece obras de Calderón de un total de sesenta y cuatro, es decir, el 20% de la producción, no superado por ningún otro dramaturgo ni aurisecular ni contemporáneo<sup>915</sup>.

Por todo ello, la comedia concuerda a grandes rasgos con las preferencias del auditorio del Setecientos, con un «gusto cada día más evidente por la polivalencia del espectáculo y el desarrollo de la puesta en escena»<sup>916</sup>. Además, encaja a la perfección con una ocasión de gran ostentación y relevancia, pues Calderón todavía era en aquel entonces el máximo exponente del

---

<sup>912</sup> Como recuerda Varey, «The palace spectacle is a heightening of the metaphor which the Court as a whole plays out, for if the Court theatre is a mirror in which can be seen reflected the King's taste, his ambitions, his virtues, his nobility and, above all, his regal power, then we must always remember that the Court itself is theatre, a play in which the King is the sole protagonist» (1984, p. 405).

<sup>913</sup> Andioc, 1976, pp. 123-124.

<sup>914</sup> Andioc, 1976, p. 35.

<sup>915</sup> Andioc, 1976, pp. 17-19.

<sup>916</sup> Andioc, 1976, p. 125.

teatro exquisito y refinado. Sin embargo, el cotejo entre el texto veratassiano y los manuscritos conservados revela que fue preciso realizar ciertas modificaciones para adaptar el texto a las circunstancias de representación y exigencias del monarca. En primer lugar, hemos analizado los versos omitidos, más de cuatrocientos, de carácter digresivo o repetitivo. El motivo principal de su eliminación parece precisamente el de desechar material dramático para agilizar la acción y a su vez acortar la duración del espectáculo. Ya se ha comentado la demanda real de reducir a menos de tres horas la longitud de la fiesta teatral. Debemos tener en cuenta, primeramente, el elevado número de versos, casi 4.000, con lo que la comedia *per se* superaría la duración habitual de la pieza central; pero convendría sumar las piezas breves —loa y sainetes— para dar cuenta de la extensión de la fiesta en su totalidad. Alejandra Ulla ha dedicado un valioso artículo a las referencias que se han conservado acerca de la duración de diez fiestas teatrales celebradas durante los reinados de Felipe IV y Carlos II<sup>917</sup>. Aunque es cierto que en la mayor parte de casos observa una extensión variable de dos horas y media o tres, en otros el espectáculo llega a ampliarse hasta las cinco horas. Argumenta la estudiosa que

esta situación podría deberse a varios factores; por una parte debe tenerse en cuenta la extensión de la propia comedia, al lado de la cual se sitúa la representación de las piezas breves [j]; por otra conviene recordar que las fiestas de mayor extensión serán las celebradas en el nuevo Palacio del Retiro que coinciden con la progresiva introducción de aparatos tramoyísticos y desarrollo escenográfico en el teatro cortesano [j]. Este tipo de avances en la escena española obligaban a invertir un tiempo sin duda no requerido en otro tipo de producciones<sup>918</sup>.

Además, el rey podía modificar a su antojo la duración definitiva del espectáculo. Esto mismo hizo Carlos II, según reseña la autora, cuando llegó a sus oídos que los ensayos de la representación de una comedia planificada para el mes de julio o agosto de 1698 se extendían hasta las cuatro horas. Ante esta circunstancia, ordenó al duque de Medina Sidonia que pidiera al autor del texto y al responsable de la música la reducción de la duración a una hora y media<sup>919</sup>.

Otro ejemplo similar, ya entrado el siglo XVIII, es el de la ejecución de la primera ópera italiana en la corte de Felipe V e Isabel de Farnesio, el drama *Alessandro nell'Indie* de Metastasio en 1738. Aunque nos encontremos en el ámbito de la ópera, durante el proceso de adaptación del drama se insiste en ofrecer una versión reducida del texto, que por orden de la reina no debía exceder las dos horas y media, frente a las cinco que había durado la representación de *Achille in Sciro*, ejecutada para el estreno del gran teatro napolitano de San Carlos el año anterior<sup>920</sup>. Como apunta Juan José Carreras en su análisis sobre la documentación conservada de la representación de *Alessandro nell'Indie* en el Coliseo del Buen Retiro, no existía en la corte de Madrid una experiencia previa de *ópera seria* como gran festejo ceremonial, de manera que acudir a una versión acortada del drama da cuenta de los inconvenientes que *a priori* podían existir ante una función de gran extensión<sup>921</sup>. Parece, pues, que la autoridad real tenía la última palabra al respecto y que las tres horas excedían el tiempo que su majestad tenía previsto para el festejo del 14 de febrero de 1764.

Además de la omisión de determinados fragmentos o escenas por su efecto dilatador, también se ha observado la predilección por reducir la presencia de Morlaco, el gracioso de la comedia, en determinados momentos de distensión. Es el encargado de introducir chistecillos o bromas en tono jocoso que sirven de contrapunto cómico, que tal vez se hayan suprimido para

---

<sup>917</sup> Ulla Lorenzo, 2011b.

<sup>918</sup> Ulla Lorenzo, 2011b, p. 249.

<sup>919</sup> Ulla Lorenzo, 2011b, p. 248.

<sup>920</sup> Carreras, 2000, p. 329.

<sup>921</sup> Carreras, 2000, p. 330.



intensificar la gravedad del conflicto expuesto en la pieza. En este sentido, por tanto, la restricción de sus apariciones es perfectamente consonante con una ocasión de gran trascendencia social y política.

Por último, el examen de las didascalias de ambas tradiciones, así como las intervenciones de un segundo amanuense, muestran los cambios que los encargados del montaje y de la puesta en escena de la comedia se vieron obligados a realizar sobre el texto base con el que contaban para la ejecución de una representación de gran aparato, con un número elevado de mutaciones, juego de bastidores y amplio número de actores<sup>922</sup>. La alusión final al monarca Carlos, frente a la referencia a Alejandro Magno en el texto impreso insiste en la envergadura de la representación, en la que debía elogiarse al rey como asistente principal del festejo. De la edición ofrecida por Vera Tassis no se desprende una escenificación demasiado compleja, ya que en ningún caso se alude a los distintos cambios de ambientación a partir de las didascalias explícitas, al tiempo que los componentes del teatro aludidos apuntan a un escenario reducido, con pocos artificios técnicos.

En síntesis, los encargados de la adaptación de *Duelos* realizaron una minuciosa labor de respeto hacia la materia dramática del texto, sin suprimir fragmentos que pudieran repercutir en el contenido argumental o que afectasen al componente métrico. Tampoco alteraron los espacios escénicos en los que se desarrollaba la acción, según se ha podido comprobar a partir del examen de las didascalias implícitas. El único propósito, en definitiva, era deleitar al elevado auditorio asistente a la representación sin «desfigurar» el texto de Calderón, que, con pequeñas modificaciones, podría ser apreciado y elogiado por el público del Setecientos.

#### **2.4.2. De la escena teatral al taller de imprenta: de MS2 a AS**

##### **2.4.2.1. Un «original de imprenta»**

Una vez demostrada la utilidad de MS1 y MS2 para constatar el proceso de adaptación al que se vio sometido el texto para la representación palaciega de *Duelos* en 1764, resulta pertinente comprobar que MS2 fue el texto empleado para la impresión del folleto resultante del festejo teatral (AS). El examen de determinados elementos extratextuales del manuscrito localizado en la British Library —aunque el cotejo entre ambos testimonios no deja lugar a dudas— nos ha permitido confirmar que nos encontramos ante un «original de imprenta», pues fue «concebido para su uso en los talleres de imprenta como modelo para preparar una edición»; representa, en definitiva, el «estadio manuscrito más cercano en todos los aspectos a la versión que sale de las prensas»<sup>923</sup>.

El primer elemento determinante que nos permite verificar esta tesis es la referencia explícita que aparece en una de las hojas preliminares del manuscrito de la loa conservada de *Duelos*, en la que puede leerse «Para la Prensa» (fol. 2r).

---

<sup>922</sup> Recordemos que, en el primer reparto elaborado en octubre de 1763, cuando se decidió qué comedias se representarían, se requirieron solo para comparsas «ducientos hombres».

<sup>923</sup> Garza Merino 2000, p. 65.



**Ilustración 48.** fol. 2r de la loa manuscrita (MSS/14517/41).

Esta indicación nos señala que el manuscrito de la loa y, por extensión, el de *Duelos* custodiado en la British Library —pues la loa se imprimió junto al texto de la comedia— fueron testimonios que se utilizaron directamente para la impresión de la suelta de lujo hoy conservada. Además de este, el argumento de mayor peso se encuentra en la inclusión de una serie de marcas y señales varias bajo algunos de los versos del testimonio manuscrito que coinciden con el comienzo de página del impreso<sup>924</sup>. Si se indaga en estos trazos, todo apunta a que son el resultado de la denominada «cuenta del original», que Garza Merino define como

la acción de estimar sobre un original la cantidad de texto manuscrito que corresponda a una página impresa de las características concertadas para la edición que se preparará a partir del original utilizado<sup>925</sup>.

De esta forma, se hacía el cómputo de los pliegos totales que se necesitaban para la impresión de la obra al completo. Este sistema suponía para el operario de la imprenta un ejercicio de previsualización de la edición impresa a partir del manuscrito que tenía en su haber. No es extraño, por tanto, encontrar diversas «huellas» en el testimonio que sirvió de base para

<sup>924</sup> El manuscrito de *El domine Lucas*, del que también se conserva la suelta que se imprimió para la representación por la boda entre la infanta María Luisa y el archiduque Pedro Leopoldo, al igual que el del sainete *Los jardineros del Buen Retiro*, presentan este tipo de trazos, lo que permite suponer que ambas ediciones fueron preparadas en el mismo taller de imprenta y que se siguió el mismo método de trabajo sobre los testimonios manuscritos.

<sup>925</sup> Garza Merino, 2000, p. 74.

la edición, que dejan una clara evidencia material del trabajo de preparación que el cajista debía realizar antes de proceder a la composición del texto<sup>926</sup>.

Sin adentrarnos en las dificultades para conocer con exactitud cómo se ejecutaba este complejo proceso, debemos pensar que la cuenta se realizaba de forma progresiva, a medida que avanzaba la impresión, «sin ir más allá de los límites previstos para un cuaderno antes de que este estuviera preparado»<sup>927</sup>.

Para poder explicar los distintos trazos existentes en el manuscrito debe comenzarse por observar el número de líneas elegido para el diseño de la suelta impresa. A excepción de las portadas, los argumentos y las páginas de inicio y final de las jornadas y sainetes —en las que hay variaciones en el tamaño y formato de letra— todas las páginas del texto de la fiesta en la que se representó *Duelos de amor y lealtad* suman regularmente veinticuatro líneas o renglones, teniendo en cuenta los espacios en blanco entre acotación y texto<sup>928</sup>. Por consiguiente, el número de líneas que el operario debía contar y marcar en el manuscrito también tendría que ser de veinticuatro. Este cómputo no se indica mediante marcas gráficas en todos los casos. Del total de las 172 páginas de extensión del impreso —sin tener en cuenta la loa y los sainetes— 79 están señaladas con algún tipo de trazo en el manuscrito.

En cuanto a la clase de marcas que el cajista realizó durante la tarea de la cuenta del original, la más recurrente es una línea horizontal o raya corta situada debajo de un renglón de texto manuscrito con tinta de color más oscuro. Esta indica el final de una página del impreso que se acabaría de componer y el inicio de la siguiente (Ilustraciones 50 y 51). En ocasiones, además de la línea bajo el renglón en cuestión, aparece un número que hace referencia al lugar que ocuparía la página que se quería imprimir dentro del cuaderno correspondiente. El formato elegido fue el cuarto conjugado, de modo que la numeración va siempre del número 1 al 8. Se incluye una muestra en la ilustración 52, en la que se indica el inicio del folio 6 del cuaderno. Además de señalar el número de página en el cuaderno, se localiza un caso —ilustraciones 53 y 54— en el que el cajista indica la letra que corresponde al nuevo cuaderno que se inicia a partir de esa marca<sup>929</sup>. Por último, el folio 41v presenta directamente el número de la página del impreso que se inicia a continuación, tal y como puede observarse en las ilustraciones 55 y 56.

---

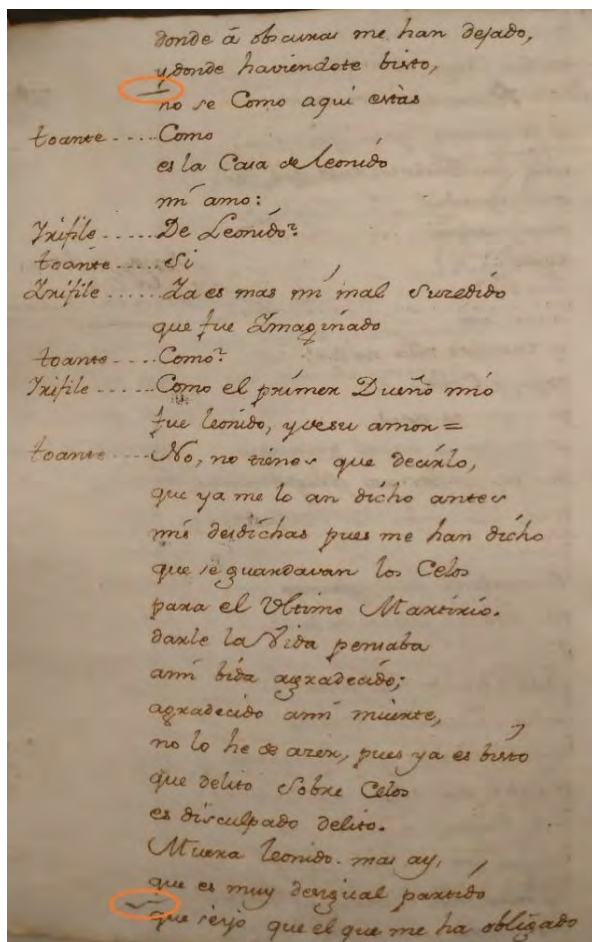
<sup>926</sup> Estas «huellas» son incluso físicas, puesto que en varias páginas del manuscrito ha quedado el rastro de los dedos marcados por la tinta del cajista (fols. 28r, 28v, 64v). De entre las principales pruebas para reconocer un original de imprenta, Garza Merino describe precisamente esta: «aparecen muy a menudo en los márgenes de los folios huellas de dedos entintados que muestran cómo los cajistas trabajaban directamente con el manuscrito sujetándolo por los lados donde quedan impresas sus huellas sucias a causa de la tinta y del manejo continuado de los tipos» (2000, p. 75).

<sup>927</sup> Garza Merino reflexiona acerca de esta cuestión al comentar que «cabe considerar la posibilidad de que los profesionales del oficio consiguieran gran exactitud en la delimitación de las secciones de composición, de manera que proyectaran inicialmente la segmentación del original [j] asumiendo el riesgo de que los posibles fallos en la estimación del texto pudieran corregirse sobre la marcha por medio de diferentes soluciones tipográficas [j] Sin embargo, probablemente esté más cerca de la realidad interpretar esta cuenta como un proceso paralelo a la composición» (Garza Merino, 2000, p. 74).

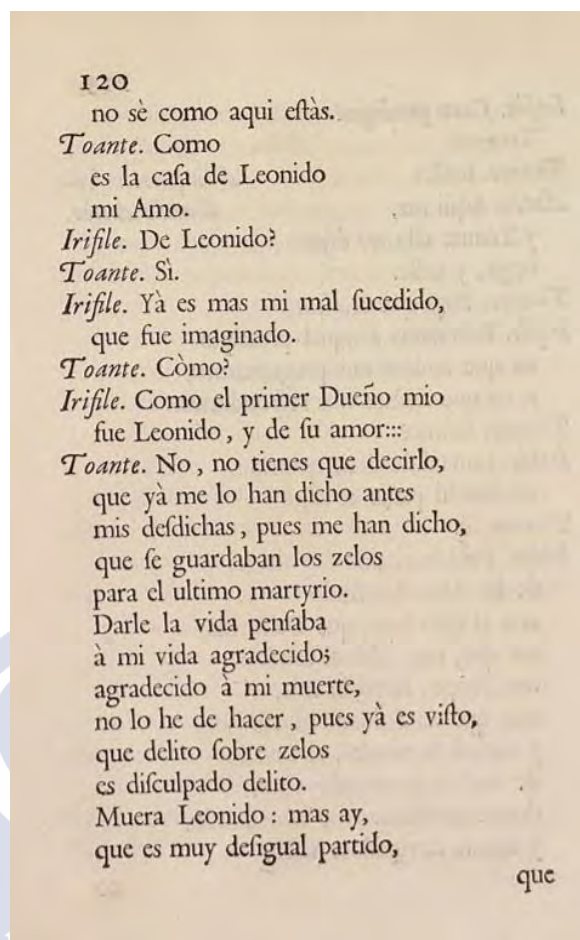
<sup>928</sup> Se han encontrado dos excepciones de veintitrés líneas en las páginas 8 y 87 y un caso de veintidós, en la página 45. Todas son debidas a que la siguiente página comienza por una larga acotación que indica una mutación escénica, de manera que se ha querido mostrar al completo en la misma página.

<sup>929</sup> También he podido comprobar el uso de esta fórmula hasta en dos ocasiones en el manuscrito de *El domine Lucas*, en el fol. 11r se indica el inicio del cuaderno C y en el fol. 19v el E.

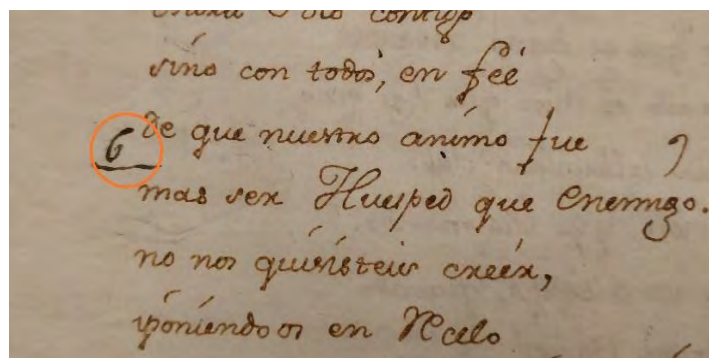




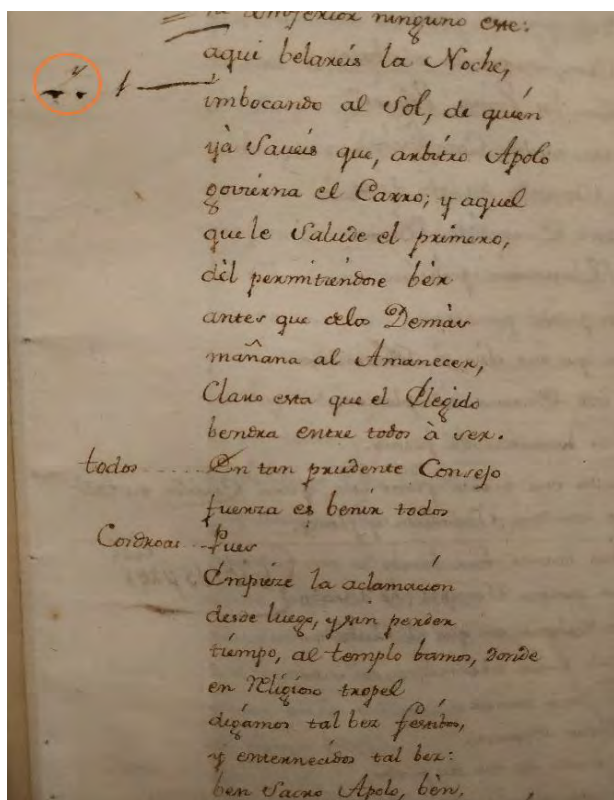
**Ilustración 49.** fol. 40v del manuscrito, en el que se marca el inicio y el final de la página 120 del impreso.



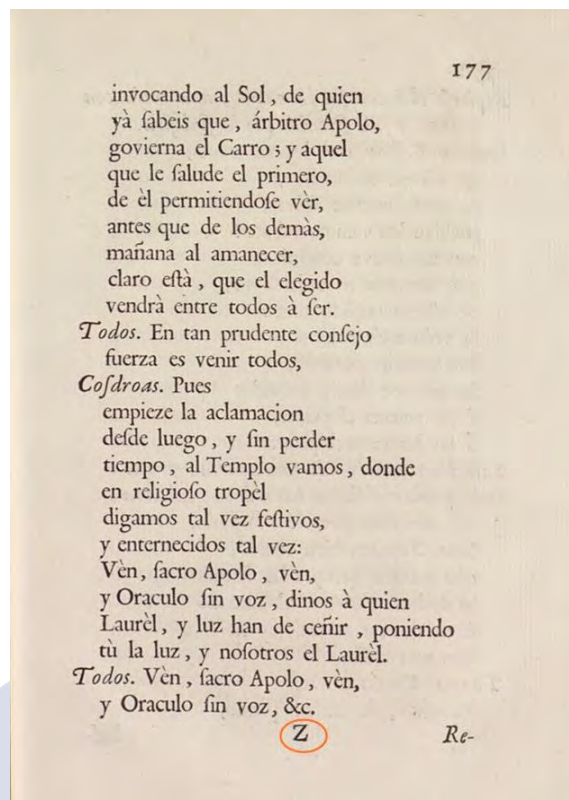
**Ilustración 50.** Página 120 completa del impreso.



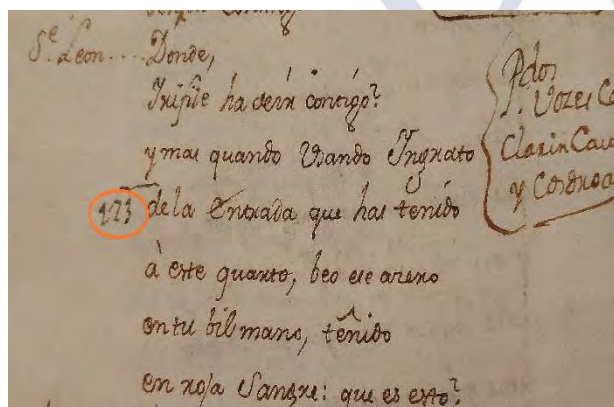
**Ilustración 51.** fol. 12v de *Duelos de amor y lealtad* en el que se marca el inicio de la página 6 de cuaderno.



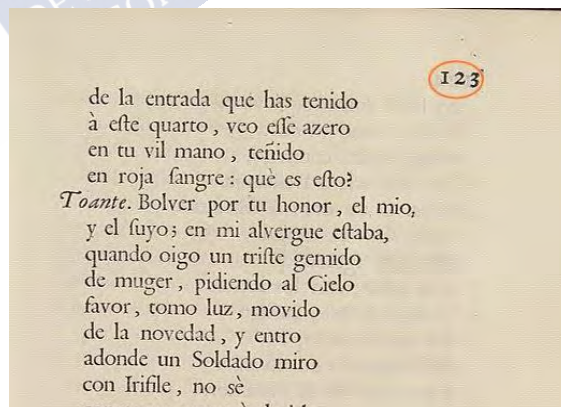
**Ilustración 52.** Marca del inicio del cuaderno Z en el manuscrito (fol. 56r).



**Ilustración 53.** Marca del inicio del cuaderno Z en el impreso (p. 177).



**Ilustración 54.** fol. 41v del manuscrito, en el que se indica el inicio de la página 123 del impreso.

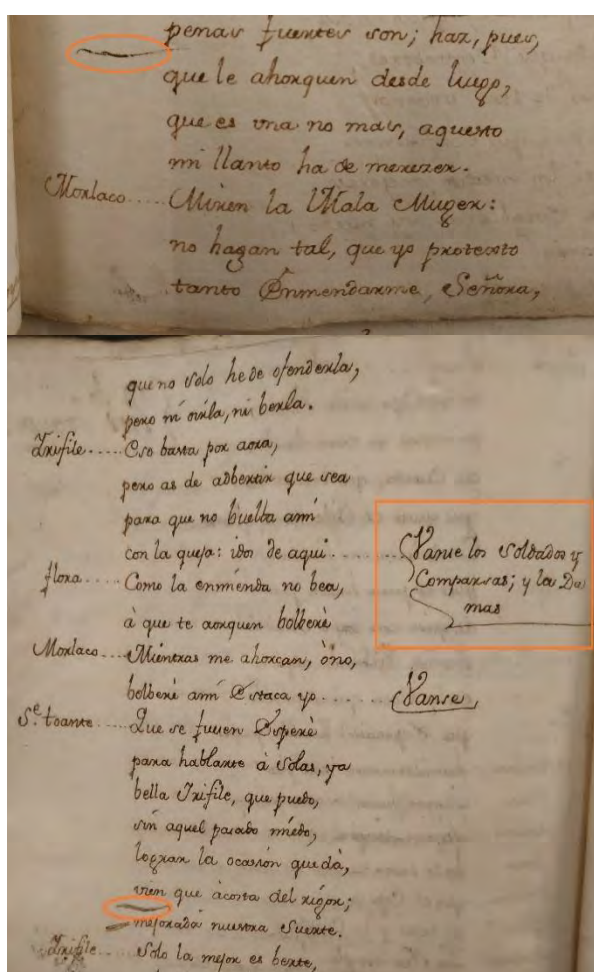


**Ilustración 55.** Indicación del inicio de la p. 123 del impreso.

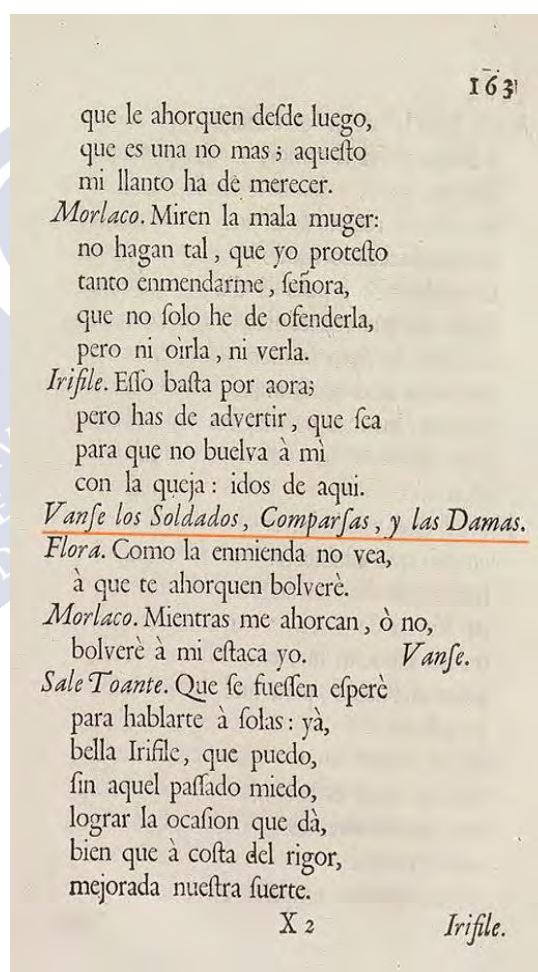
Las pocas muestras que se presentan son una prueba indiscutible del manejo por parte de un cajista u operario de imprenta del manuscrito de *Duelos* para preparar la edición de la suelta conservada. Mismo encargado, muy probablemente, de la impresión de *El dómine Lucas*, ya que el procedimiento, el tipo de marcas utilizadas e incluso el trazo de los números es el mismo.



Como se ha explicado previamente, parece claro que se realizó la cuenta de una forma rigurosa, aunque sin emplear un mecanismo de marcación sistemático. En apariencia, la operación no debería generar grandes dificultades, puesto que se trata de una obra en verso<sup>930</sup>. En estos casos, los desajustes derivados de la errónea cuenta del original eran necesariamente menores que en la prosa. Sin embargo, se han hallado varias marcas que no se corresponden con el inicio de página del impreso. Los fallos en el cómputo son, en su mayoría, fácilmente explicables. Las principales discordancias son debidas a las acotaciones escénicas. En muchos casos, aparecen en los márgenes derechos del texto manuscrito, mientras que en la edición impresa ocupan una o varias líneas. Si al hacer la cuenta el cajista no tuvo en mente la acotación, la marca no coincide con el lugar en el que comienza la página de la suelta. En el fol. 50v se plantea un problema de esta índole, lo que provoca que la señal de inicio de página esté un renglón antes de lo que corresponde:



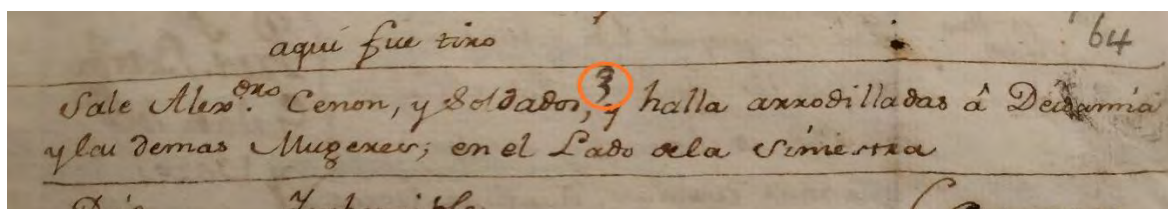
**Ilustración 56.** Acotación escrita en el margen del derecho del manuscrito no tenida en cuenta en el cómputo (fols. 50r y 50v).



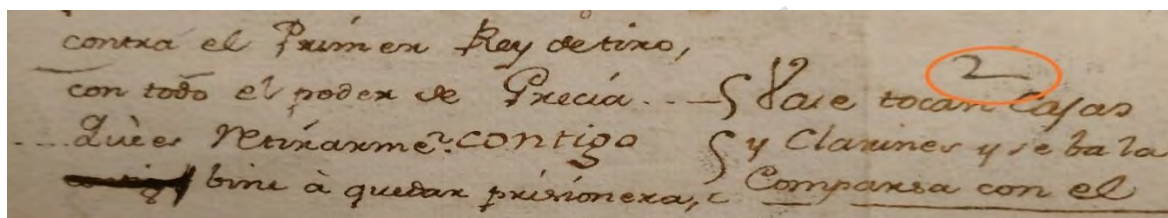
**Ilustración 57.** Acotación escrita en el cuerpo de texto del impreso (p. 163).

<sup>930</sup> «En efecto, en textos en verso no había prácticamente necesidad de llevar el cómputo de líneas y su equivalencia, pues necesariamente coincidiría con el número de versos» (Pérez Priego, 2014, p. 162). Ya Rico recordaba que «cuando se trataba de obras en verso, la empresa resultaba relativamente sencilla, porque el número de líneas establecía las equivalencias a poca costa» (2005, p. 89).

De todas formas, el operario sí ha dejado constancia de su mecanismo de cuenta en varios folios del manuscrito, al colocar un número sobre la acotación correspondiente, que hace alusión a la cantidad de renglones que ocuparía en la edición (fol. 59v [2]; fol. 60v [2]; fol. 63r [2]; fol. 63v [5]; fol. 64r [3]; fol. 67v [1]; fol. 69r [1]). Con estos ejemplos se aprecia la técnica empleada:



**Ilustración 58.** Marca que indica que la acotación del fol. 64r ocupa 3 líneas en el impreso.

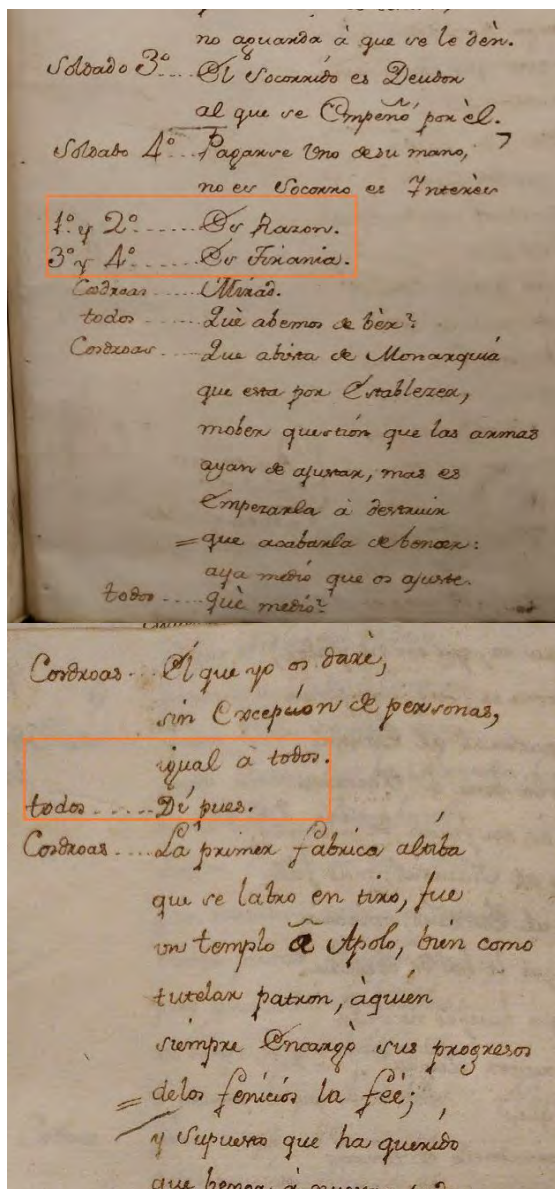


**Ilustración 59.** Marca que indica que la acotación del fol. 63r ocupa 2 líneas en el impreso.

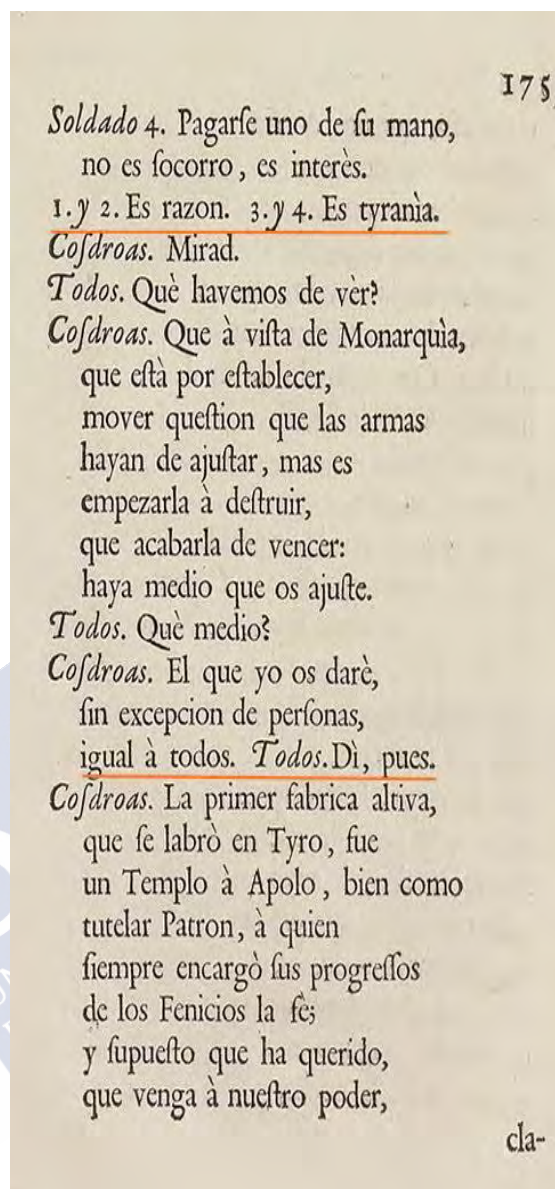
Otro lugar problemático se encuentra en los versos partidos. En el manuscrito siempre están dispuestos de manera que cada intervención de un personaje ocupe una línea, en tanto que en la suelta impresa pueden presentarse en el mismo renglón. Esta circunstancia supone que la marca del cajista se sitúe una línea antes del lugar que corresponde. Una muestra de ello se observa en los fols. 55r y 55v, en los que el cajista indica el inicio y el final de la página 175 de la suelta. Aunque el encargado de la impresión ha contado 24 líneas, la página finaliza dos renglones más abajo. Esto se debe a que dos versos octosílabos, compartidos entre el discurso de varios personajes, se han copiado en líneas distintas en el manuscrito, pero no así en el impreso, como puede observarse en las ilustraciones 61 y 62.

Como ocurría con las acotaciones, el cajista también ha tenido en cuenta los posibles desajustes generados por esta cuestión, de modo que, en determinados casos, indica en el manuscrito que el verso partido entre la intervención de dos o más personajes debe ocupar solo una línea en el impreso (fol. 63v; fol. 65r; fol. 66r). En las ilustraciones 63 y 64 puede apreciarse la técnica empleada por el operario en cuestión.

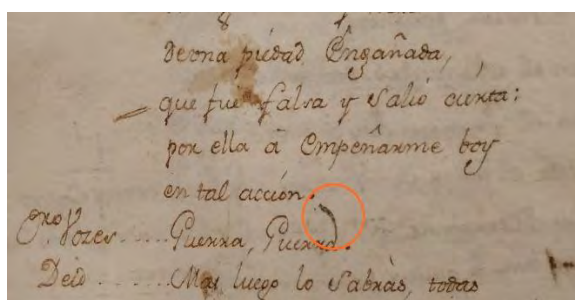




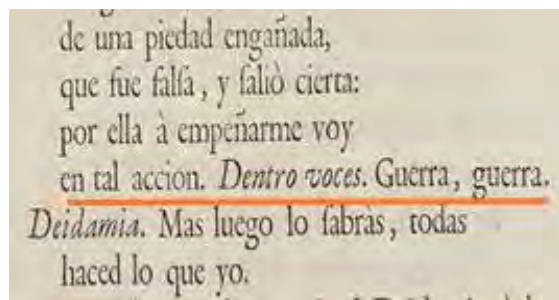
**Ilustración 60.** Versos partidos escritos en distintas líneas en el manuscrito (fols. 55r y 55v).



**Ilustración 61.** Versos partidos situados en la misma línea en el impreso (p. 175).

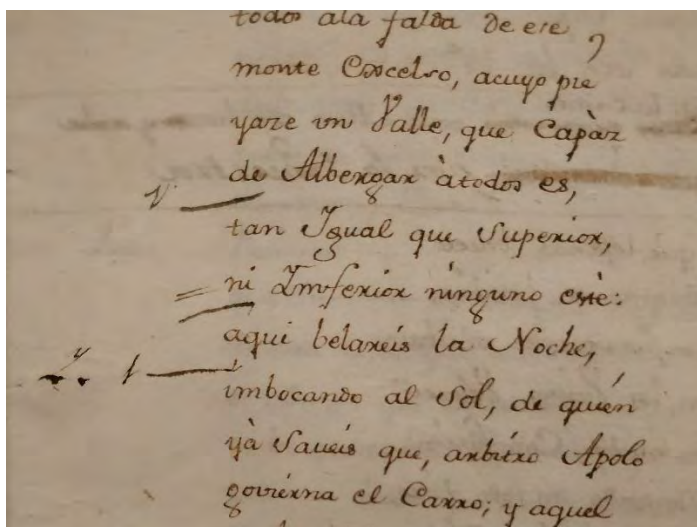


**Ilustración 62.** Indicación de que las intervenciones de dos personajes deben situarse en la misma línea en el manuscrito (fol. 63v).



**Ilustración 63.** Verso partido situado en la misma línea en el impreso (p. 194).

A pesar de los desajustes, los errores en la cuenta del original son pocos y subsanables. Es posible que en un primer momento el cajista realizase una estimación de la sección de texto que iba a ocupar la página correspondiente en el impreso y que a medida que avanzaba la confección de la edición se viese obligado a cambiar esas señales para adaptarlas a las modificaciones que fuese realizando. Este trabajo de constante corrección también ha quedado patente en el propio manuscrito. Se pueden ver en algunos folios los distintos intentos por parte del operario encargado de la edición de encajar el texto manuscrito a la página del impreso correspondiente (fol. 48v; fol. 50r; fol. 56r; fol. 66r), como ocurre en este caso:



**Ilustración 64.** Intentos de ajuste por parte del cajista (fol. 56v).

En resumen, las marcas del cajista diseminadas en el manuscrito de *Duelos de amor y lealtad* son una prueba más que fiable para considerar que fue el texto que se utilizó como base para la impresión de la suelta publicada de la representación palaciega de 1764. Por añadidura, las señales analizadas nos permiten aproximarnos al método de trabajo de los operarios de la todavía imprenta manual en el siglo XVIII.

#### 2.4.2.2. Los encargados del proceso de impresión: Antonio Sanz y Francisco Manuel de Mena.

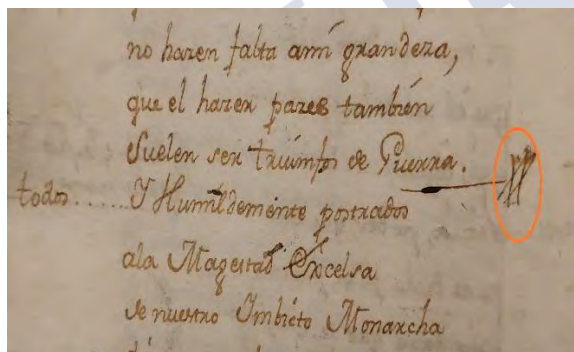
El impreso resultante, conservado en la actualidad en numerosas bibliotecas nacionales y extranjeras, según se ha especificado en la descripción bibliográfica del testimonio, está conformado por 208 páginas en formato 4º que recogen el texto de la fiesta en su totalidad. Cuenta con una portada, en la que se detalla el lugar de representación y el motivo de la celebración; a continuación, se incluye un breve argumento de la obra y se inicia la loa que abre el espectáculo. Sigue el reparto de actores y el texto de la comedia, escrito a una sola columna. Asimismo, se incluyen los sainetes que se representaron en los entreactos, *El alcalde liberal* y *El mesón del placer*, también acompañados de sus respectivos repartos. Su encuadernación es suntuosa, en tafilete de color verde oliva con decoración dorada floral en los bordes y escudo real en medio (ver ilustración 20), como la conservada de *El domine Lucas*.

A pesar del celo puesto en la edición, llama la atención que ninguno de los dos tenga pie de imprenta ni el nombre del impresor. Sabemos, sin embargo, que el responsable fue Antonio Sanz, pues su nombre aparece en la lista de gastos oficial emitida por la Oficina de Contralor General de la Casa Real:

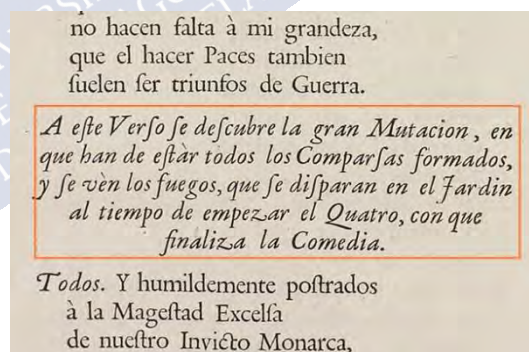
A don Antonio Sanz, impresor de la Real Casa, se consideran catorcemil setecientos dieciséis reales y un maravedí de vellón valor de la impresión y encuadernación que hizo de dichas comedias, para distribuir los ejemplares entre las personas reales y demás, en quienes es práctica en ocasiones símiles<sup>931</sup>.

De todas formas, los manuscritos aportan información determinante para afirmar que realizó esta labor en colaboración con Francisco Manuel de Mena. Ambos fueron dos de los principales libreros e impresores del tiempo, con una excelente posición económica y social, que pudieron encargarse de una edición de estas características gracias a las estrechas relaciones que mantenían con la Corona.

El dato de mayor interés para demostrar su implicación en la impresión es una nota firmada por Mena y dirigida a Sanz que contiene una serie de indicaciones relativas al proceso de edición de *Duelos*. Sorprendentemente, está escrita en el folio 77r del manuscrito de *El dómine Lucas* y no en el de *Duelos*, como cabría esperar. Esto nos permite conjeturar que ambas se llevaron conjuntamente a la imprenta o que incluso se prepararon de forma simultánea. De hecho, existe otro indicio que apunta en la misma dirección: en el impreso de *Duelos de amor y lealtad* aparece una última indicación escénica antes de que finalice la comedia que, en cambio, falta en el manuscrito, tal y como indica la señal (#):



**Ilustración 65.** Marca que indica la falta de una acotation en el manuscrito (fol. 69v).

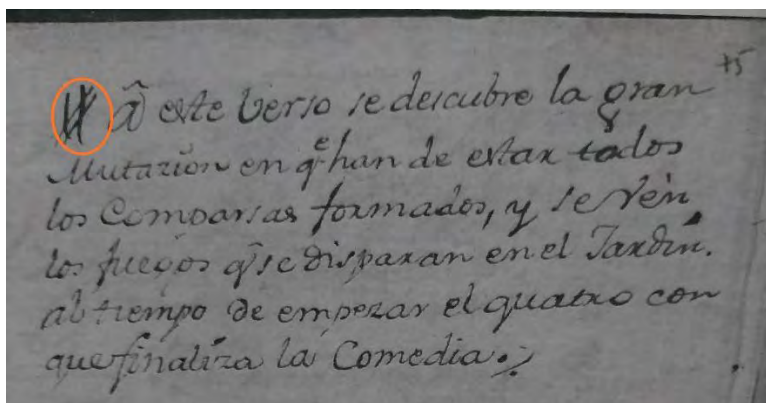


**Ilustración 66.** Acotation presente en el impreso (p. 208).

La acotation está copiada en el folio 75r del manuscrito de *El dómine Lucas*, tal y como se comprueba en la siguiente imagen:

<sup>931</sup> Ver apéndice III (BNE MSS/20273/32).





**Ilustración 67.** Acotación de *Duelos de amor y lealtad*, fol. 75r de *El dómine Lucas* (MSS/16370).

Más allá de la vinculación editorial de ambos manuscritos, nos interesa ahora el contenido de la nota, que transcribimos:

Señor Don Antonio Sanz:

Amigo y señor, nos falta el repartimiento de papeles de loa. Remito original la lista de sainetes, que se debe poner como va. En la comedia hasta la raya que son 13 líneas, a que se debe añadir lo siguiente:

Soldados de Tiro  
Soldados fenicios  
Soldado de Alexandro  
Cautivos

En el segundo sainete hay que mudar dos coplas; se suspenderá el [ilegible]. El jueves nos veremos. Adiós amigo.

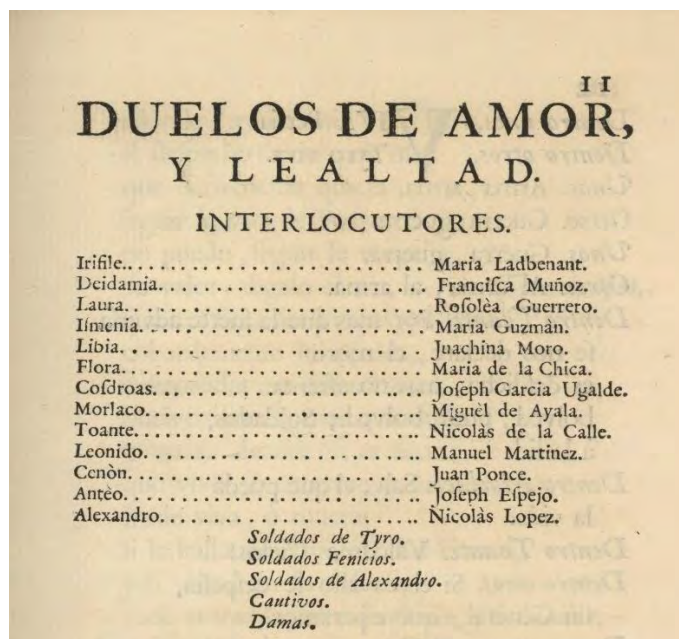
Que guarde a V. M. los muchos años que desee.  
Mena.

En la primera línea Mena se dirige a Sanz para informarle de que falta el reparto de papeles de la loa. Si examinamos el manuscrito de la pieza preliminar, conservado en la BNE (MSS/14517/41), escrito, además, por el mismo amanuense que el de *Duelos* y que el de la segunda jornada de *El dómine*, se observa claramente que la hoja del reparto (fol. 1r) está escrita por una letra distinta de la del resto de folios. El reparto coincide con el del impreso, incluso presenta la misma disposición, y en la parte inferior del folio puede leerse «Para el s<sup>r</sup> d<sup>n</sup> Antonio Sanz». Además, pese a que el manuscrito de la loa esté conformado por hojas sueltas, al examinar el ejemplar original es fácil detectar las pequeñas marcas que han quedado en los márgenes de una encuadernación anterior. En el folio 1r, en cambio, no hay ninguna señal de esta clase. Cabe suponer, por tanto, que en algún momento los responsables de la representación enviaron a los encargados de la impresión el reparto que les faltaba —de ahí la nota de Mena—, alguien se lo entregó a Antonio Sanz y junto a los restantes folios manuscritos se llevó a la imprenta<sup>932</sup>.

Otro asunto al que se refiere Mena es a la inclusión de varios personajes «en la comedia hasta la raya que son 13 líneas». Si se analiza la página 11 del impreso, en la que se recoge el reparto de actores, pueden contarse 13 líneas organizadas en dos columnas. En la de la izquierda aparece el personaje de la comedia y en la de la derecha el nombre del actor o actriz que

<sup>932</sup> Se dan más detalles de este folio en el apéndice IV, dedicado al estudio textual y edición de la loa.

interpreta el papel correspondiente. En el siguiente renglón, en medio de ambas columnas, se han incluido los papeles que indicaba Mena en su nota: «*Soldados de Tyro. / Soldados Fenicios. / Soldados de Alexandro. / Cautivos*», a los que se han añadido las *Damas*.



II  
**DUELOS DE AMOR,  
Y LEALTAD.**  
INTERLOCUTORES.

|                |                       |
|----------------|-----------------------|
| Trifile.....   | María Ladbenant.      |
| Deidamia.....  | Francisca Muñoz.      |
| Laura.....     | Rosolèa Guerrero.     |
| Imenia.....    | María Guzmán.         |
| Libia.....     | Juachina Moro.        |
| Flora.....     | María de la Chica.    |
| Cofdroas.....  | Joseph García Ugalde. |
| Morlaco.....   | Miguel de Ayala.      |
| Toante.....    | Nicolás de la Calle.  |
| Leonido.....   | Manuel Martínez.      |
| Cenón.....     | Juan Ponce.           |
| Anteo.....     | Joseph Espejo.        |
| Alexandro..... | Nicolás Lopez.        |

*Soldados de Tyro.  
Soldados Fenicios.  
Soldados de Alexandro.  
Cautivos.  
Damas.*

**Ilustración 68.** Reparto de papeles de *Duelos* en el impreso (BNE T/4912).

Los elementos que había que «mudar» en las dos coplas del segundo sainete no pueden explicarse porque no se ha conservado *El mesón del placer* en su versión manuscrita. De todas formas, sí se ha podido constatar que en la suelta impresa se cantan varias coplas dedicadas a la infanta María Luisa por su inminente casamiento. El peregrino 1 comenta al mesonero que él ha compuesto «una coplita» que sus hijas quieren ofrecer a la princesa y estas, seguidamente, la interpretan (p. 139). Parece lógico pensar que sean estos versos a los que se refiere Mena, aunque no se puedan notar los cambios entre el «original de imprenta» y la edición impresa.

En suma, lo que se deduce de los asuntos que el editor comenta en la nota es la estrecha relación personal y profesional que unía a Antonio Sanz y a Francisco Manuel de Mena, dos de las personalidades más destacadas en el gremio. Lo más probable es que ambos estuviesen involucrados en el complejo proceso de impresión, pues colaboran activamente para conseguir los materiales necesarios y se interesan por realizar las modificaciones oportunas para lograr una edición de calidad, que muy posiblemente se estaba realizando a la par que se fijaba la versión definitiva que los actores iban a ejecutar. Asimismo, el hecho de que las anotaciones se encuentren en un folio del manuscrito de *El domine Lucas* nos hace suponer que ambas se imprimieron en el mismo lapso temporal.

De Francisco Manuel de Mena sabemos que, al igual que Sanz, era una de las personalidades más influyentes entre los impresores y libreros del tiempo, considerado «el hombre más sagaz, activo y afortunado que se abrió camino en la librería española de aquella

época»<sup>933</sup>. Aunque a partir de 1765 tiene imprenta propia<sup>934</sup>, fue fundamentalmente mercader de libros, con una primera librería en la calle de Toledo y una segunda en la calle de las Carretas, de las mejor situadas de Madrid<sup>935</sup>. En las fechas en las que nos interesa su actividad, ya tenía importantes relaciones con los ilustrados españoles y extranjeros y pronto se convirtió en su principal abastecedor<sup>936</sup>. Gracias a su constante empeño por adquirir bibliotecas antiguas de distintos bibliófilos y particulares, su librería en 1757 estaba conformada por más de 30.000 ejemplares<sup>937</sup>. Fue un hombre clave para el desarrollo y posterior consolidación de la Imprenta Real. Gracias a un primer acuerdo entre el impresor y la Secretaría de Estado, se convirtió en el encargado de la impresión de *La Gaceta de Madrid*, *El Mercurio histórico y político* y, a partir de 1769, después de que fuera Sanz su impresor, de *Guía de forasteros*, los periódicos más influyentes de la época.

Por todo ello, y vista su cooperación con Sanz, pudo participar junto a él en una edición de lujo como esta, aunque todo apunta a que el proceso de impresión se llevó a cabo en el taller de Sanz. Sin duda, él era uno de los impresores más demandados del momento y también de los más acaudalados, «el rey de la librería madrileña, y por consiguiente, española, en esta época», según François Lopez<sup>938</sup>. En la década que nos interesa, los años 60, Sanz ya firmaba desde hacía algún tiempo como «Impresor del Rey»<sup>939</sup>. Además, en julio de 1763, un año antes de la representación en el Palacio del Buen Retiro de la comedia de Calderón, se constituyó la Real Compañía de Impresores y Libreros de Madrid. Debido a la penosa situación que vivía la imprenta española, más de ochenta libreros e impresores, después de sucesivas reuniones, decidieron aunar su capital para dar un impulso al comercio e impresión de libros en España y así obtener mayores beneficios<sup>940</sup>. En la primera reunión se eligió por votación a los integrantes de la junta directiva. Tanto Sanz como Mena fueron dos de los cinco directores elegidos. Por añadidura, a partir del 28 de agosto de 1763 «se otorgan poderes a Antonio Sanz y a Francisco Manuel de Mena para actuar en nombre de la Real Compañía en todos los negocios que le incumbieran»<sup>941</sup>. Son, por tanto, los encargados de solicitar licencias de impresión y reimpresión en nombre de la Compañía, lo que da cuenta de su renombre y posición en el gremio<sup>942</sup>.

La mejor fuente de información para conocer la actividad de Antonio Sanz como impresor es el voluminoso catálogo de Karl Gregg, en el que el estudioso describe y analiza las sueltas

---

<sup>933</sup> Lopez, 1984, p. 183.

<sup>934</sup> Lara González, 2015, p. 534.

<sup>935</sup> «El alquiler elevado (2000 reales) hace suponer que este local era de los mejores. Además, su situación a unos pasos de la Puerta del Sol, en la que [j] se concentraba el comercio de libros, era realmente inmejorable» (Lopez, 1984, p. 184).

<sup>936</sup> Mestre Sanchís, 1984 analiza en detalle algunas de las cartas entre Mena y Gregorio Mayáns conservadas en el Archivo del Ayuntamiento de Valencia (BMV, Serrano Morales 7272-46). La correspondencia ofrece un panorama bastante completo de los intereses comerciales del librero y de sus estrechos vínculos con los círculos eruditos del tiempo.

<sup>937</sup> Lopez, 1984, p. 184. Para conocer los entresijos de las distintas operaciones que Mena realizó para la compra de bibliotecas de instituciones y bibliófilos de la época, ver Rodríguez Moñino, 1966, pp. 37-52.

<sup>938</sup> Lopez, 1984, p. 182.

<sup>939</sup> Según Gregg, 2012, p. 27 comienza a emplear el título de «Impresor del Rey» en los pies de imprenta alrededor de 1743.

<sup>940</sup> Para conocer los detalles de la creación de la sociedad, cuáles fueron sus integrantes y la evolución de su actividad hasta los inicios del siglo XIX ver Thomas, 1984 y el más reciente estudio de Lara González, 2015.

<sup>941</sup> Lara González, 2015, p. 87.

<sup>942</sup> Para hacerse una idea del nivel adquisitivo de Sanz, Lara González, 2015, p. 68 incluye un documento, conservado en el Archivo de Protocolos de Madrid (AHP Protocolo 18.534, fols. 107r-108r) del 2 de marzo de 1765, en el que se recogen las 199 acciones que había en la Compañía, repartidas entre 64 personas. Antonio Sanz poseía 20, estando la media en 3.4 por impresor, de lo que se deduce su alta capacidad inversora.

de los distintos integrantes de la conocida familia de impresores Sanz<sup>943</sup>. A partir de las más de 600 comedias sueltas que registra Gregg impresas por Antonio, se infiere la inmensa contribución del impresor a la difusión del teatro del Siglo de Oro y de las comedias de su tiempo. Su labor de impresión comienza alrededor de 1728<sup>944</sup>. A partir de entonces, su incesante producción, en la misma Plazuela de la calle de la Paz, no cesa hasta poco antes de su muerte en 1791<sup>945</sup>. López Serrano destaca la variedad del material que Sanz imprimía:

hombre [j] muy entendido y activo en su profesión, que, aparte de otras publicaciones era el impresor de los calendarios, almanaques, papeles de fiestas de Corte y del consejo de Castilla, gran propulsor de las preciosas *Guía de forasteros de Madrid*, y a cuya iniciativa personal se deben cuantos elementos artísticos se encuentran en ellas: portadas grabadas, retratos de los monarcas, mapas de España, planos de Madrid y bellas encuadernaciones<sup>946</sup>.

De entre las publicaciones de Sanz que Gregg analiza, dedica un breve apartado a las que él denomina «Special Occasion Editions». El estudioso cataloga diez sueltas de Antonio, entre los años 1738 y 1765, la mayoría escritas en italiano, con su consiguiente traducción al español «to commemorate various special occasions such as royal birthdays and marriages, as well as opera or play command performances at court»<sup>947</sup>. Todas ellas son, por tanto, representaciones palaciegas con motivo de la celebración de acontecimientos de importancia para la familia real.

No es extraño que, dada la fama de Sanz y su elevada producción, se le encargara la impresión de determinadas sueltas de mayor calidad, con un diseño más cuidado para este tipo de «ocasiones especiales». Todas las sueltas que Gregg registra tienen datos de impresión y en las publicadas a partir de 1743 Sanz utiliza, además, el membrete de «Impresor del rey». Las circunstancias en las que se representó *Duelos de amor y lealtad*, así como las características materiales de la suelta conservada, la aproximan a los impresos que Gregg incluye en esta sección, pero no parece catalogarse porque no presenta información acerca de su impresor. Las

<sup>943</sup> Recuérdese que Antonio Sanz fue muy posiblemente el sobrino del famoso Francisco Sanz, impresor del rey, quien entre 1682 y 1691 imprimió las *partes* de las comedias de Calderón editadas por Juan de Vera Tassis. Después de su muerte, alrededor de 1700, será su hijo mayor, Juan Sanz y posteriormente sus sobrinos, Antonio y Manuel Sanz, quienes hereden el próspero negocio familiar situado en la Plazuela de la calle de la Paz. Antonio se convirtió en el regente de la antigua librería de su tío, mientras que Manuel abrió la suya propia en la Calle de la Gorguera (Gregg, 2012, pp. 13-15).

<sup>944</sup> Bainton, 1978, p. 248; Gregg, 2012, p. 15.

<sup>945</sup> López Serrano, 1945, p. 15. Gregg documenta impresiones de sueltas por Antonio Sanz no más allá del año 1785 (2012, p. 24). Lara González, 2015, p. 104, comenta que, a partir de 1792, tal y como indican los pies de imprenta, el taller ya está en manos de sus herederos.

<sup>946</sup> López Serrano, 1945, pp. 10-11. Gregg aporta su opinión al respecto: «Although the most prolific in *suelta* output, Antonio must have devoted most of his establishment's time to printing almanacs, the *Guía de forasteros*, textbooks for schools, government documents, and a variety of other, non-theatrical, publications [j] Certainly, it would have been difficult to survive commercially during those times from *suelta* sales alone» (2012, p. 29).

<sup>947</sup> Gregg, 2012, p. 27. He podido consultar al menos un ejemplar de cada una de las diez sueltas que Gregg incluye en su catálogo: *Alcides entre los dos caminos* (Abadía de Montserrat, disponible en Google Books, F\*108\*8º\*13); *Achille in Sciro* (BNE, R/16554); *Farnace: dramma in musica* (BNE, T/22943); *Domiziano: festa teatrale, da rappresentarsi [j] in occasione della nascita dell'infanta Maria Elisabeta* (Biblioteca Pública de Toledo, 22661); *Domiziano: fiesta dramática para representarse en el Theatro de los Caños del Peral* (BNE, T/8951); *Lea Imperadrice della China* (BNE, T/24140); *Alexandro en las Indias: dramma en musica de Pedro Metastasio [j] en ocasion de solemnizar [...] la boda de Carlos de Borbon [...] con Maria Amelia [...] de Saxonia* (Biblioteca Pública de Toledo, 1-1430); *Alexandro en las Indias: dramma en musica de Pedro Metastasio [j] en ocasión de solemnizar [j] el glorioso dia del nacimiento de Phelipe V* (BNE, T/11562); *Serenata a cinque voci in celebrazione del sponzalizio di sua Alteza Reale l'Infanta Maria Teresa con il Real Delfino* (BNE, R/16508); *Serenata a cinque voci per la ricuperata salute di Sua Maesta Cristianissima* (BNE, R/16505).



particularidades de estas ediciones, frente a las «regular comedias» o los autos son las siguientes:

None of these editions has a series number. They all have —or had— ornate title pages and lengthy prefatory material (dedications, etc.) preceding the text proper. While the play text is most commonly paginated, preceding pages are usually unnumbered. PERSONAS is the normal epithet, followed in frequency by REPRESENTANTES, and INTERLOCUTORES [j] The paper quality is excellent [j] All of the Antonio printings have watermarks.

La comedia de Calderón tampoco tiene número de serie y al igual que las restantes sueltas, cuenta con páginas introductorias que no están paginadas. Entre ellas, se recoge el «ARGUMENTO» de la pieza escrita en cursiva. Se ofrece una muestra comparativa del argumento de *Duelos* y de *Alcides entre los dos caminos*, suelta catalogada por Gregg e impresa por Sanz solo un año después, en 1765:

## ARGUMENTO.

**R**EYNABA en Fenicia Deidamia, ultima reliquia de la Sangre Real, quando sobreviniendo una extrema carestia, y contagios mortales, se vieron precisados sus Moradores à abandonar la Patria, y à buscar en Reynos estraños remedio à su infelicidad: y haviendose embarcado todos con sus Familias, y riquezas, dieron al viento las Velas, sin mas destino, que el de establecerse en qualquier parage apropiado para su conservacion. Toman tierra à las faldas del Monte Atlante, y echan allí los fundamentos de la Ciudad de Tyro. Intenta Irifile, Señora de Ceilàn, oponerse à la conclusion de este desígnio, y sale su Exercito dos veces derrotado. Pide auxilio à su confi-

**Ilustración 69.** Primera página del argumento de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la BNE (T/4912).

## ARGUMENTO. <sup>24</sup>

**E**L tierno Joven Alcides llegando à la madurez, de los años, y de la razon, se hallò en el peligroso lance de escoger uno de dos opuestos caminos, con que à un mismo tiempo le combidaban à porfia la Virtud, y el Deleyte. Fue alegorico documento de los antiguos Sabios, aplaudido por el mas cèlebre entre Filósofos, y sirve de assunto à la presente Dramatica composicion. Xenofonte en el lib. 11. cap. 1. de las cosas memorables.

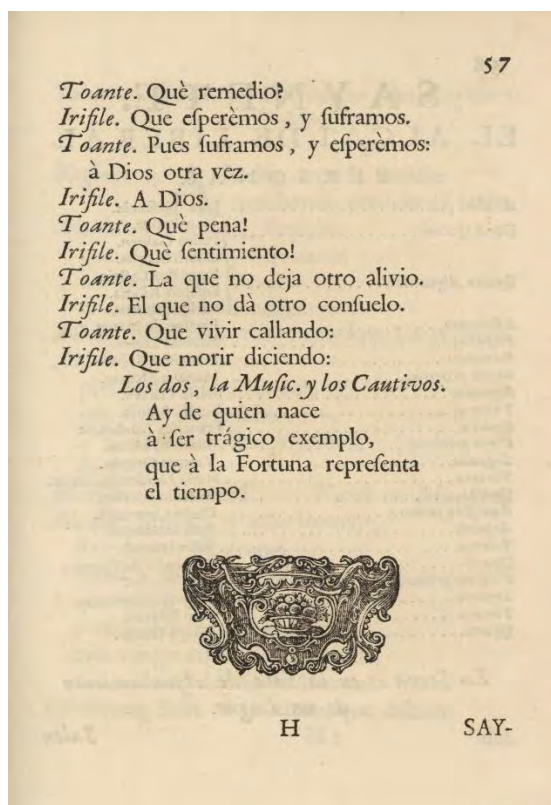
**Ilustración 70.** Argumento de *Alcides entre los dos caminos*. Ejemplar de la Abadía de Montserrat (F\*108\*8°\*13).

El término empleado para el reparto de actores de la comedia de Calderón es «INTERLOCUTORES», poco, pero utilizado por Sanz. La calidad del papel es alta, de considerable grosor. Su filigrana, además, indica que se trata de papel proveniente de Holanda, uno de los puntos de mayor desarrollo del sector por entonces, en concreto, de los fabricantes

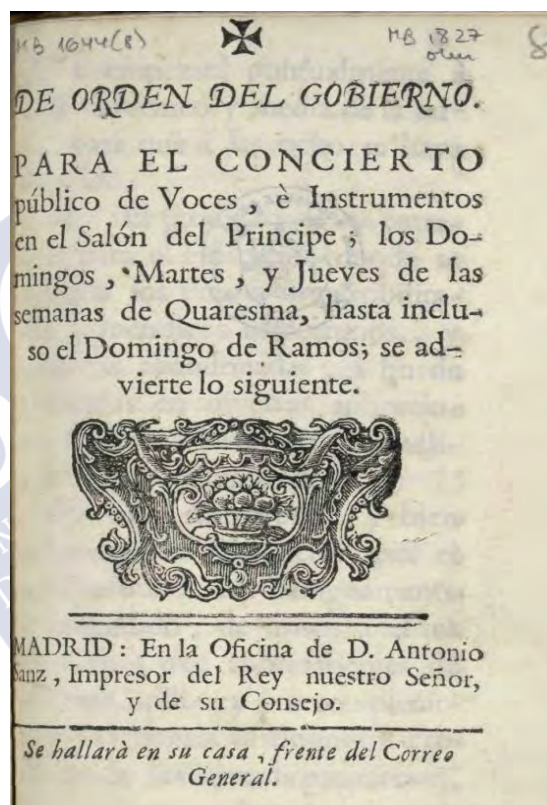


J. Honig & Zoon, activos en Zaandyk, una pequeña región al norte de Amsterdam, entre 1731 y 1787<sup>948</sup>.

Otro de los aspectos distintivos de esta clase de sueltas es su elaborada ornamentación<sup>949</sup>. La mayoría de las ediciones «de ocasiones especiales» presentan algún tipo de elemento decorativo, especialmente al final de cada jornada. Es habitual la inclusión de un taco xilográfico, que también se observa en las sueltas de Calderón y Cañizares. De hecho, se ha localizado el que aparece en la suelta de *Duelos de amor y lealtad* al final de la primera y segunda jornadas en un impreso de Sanz de 1767, en el que se da la orden «para el concierto público de voces e instrumentos en el Salón del príncipe los domingos, martes y jueves de las semanas de cuaresma», conservado en la Biblioteca Histórica Municipal (MB 1644 8).



**Ilustración 71.** Taco xilográfico de *Duelos*, p. 57 (BNE, T/4912).



**Ilustración 72.** Taco xilográfico de *Concierto público*, portada (BMH, MB 1644).

Además del análisis tipográfico, que no deja lugar a dudas, estas similitudes son decisivas para determinar que Antonio Sanz fue el impresor de la lujosa suelta. Sin embargo, es llamativo que no aparezcan sus datos ni en la suelta de la comedia calderoniana ni en la de *El domine Lucas*, como sí ocurre en las demás «de ocasiones especiales». Si atendemos a la portada de

<sup>948</sup> Churchill, 1990, p. 15. He podido verificar que la filigrana del impreso de *El domine Lucas* es la misma que la de *Duelos*. La marca de agua no coincide con ninguna de las que presentan los impresos que examina Gregg. De todas formas, es un dato sin relevancia, ya que encuentra seis filigranas distintas para las diez sueltas catalogadas (2012, p. 27).

<sup>949</sup> Ver Gregg, 2012, p. 27.

estos dos impresos lujosos, puede observarse que en ellos se explicita que las piezas se han de representar «por disposición de la muy noble y muy leal coronada villa de Madrid», y en la parte inferior se pueden leer los nombres y títulos nobiliarios del corregidor y de los comisarios de la villa, los mismos que conformaban la junta de festejos que se creó: Ramón Sotelo, Antonio Moreno Negrete, Juan Joaquín Novales y Felipe Aguilera del Castillo. Esta circunstancia no es casual, sino que parece intencionado que sus nombres se incluyan en portada, haciendo responsable al Ayuntamiento de Madrid de la impresión y recordando que fue la villa quien organizó ambas fiestas de teatro<sup>950</sup>. Juan José Carreras, quien analiza una de las sueltas catalogadas por Gregg «de ocasiones especiales», la ópera de Metastasio *Alessandro nell'Indie*, representada en el Coliseo del Buen Retiro en julio de 1738, comenta esta misma circunstancia:

Era el exclusivo grupo de estos regidores el que en realidad acaparaba el prestigio y el poder expresados tanto en la firma colegiada de la dedicatoria del libreto por los comisionados, como en su mención expresa —acompañada de los respectivos títulos— en la portada del libreto. Un objeto que iba a estar durante la representación en las manos de todos aquellos que representaban en ese momento el poder del Estado<sup>951</sup>.

Todo apunta, por tanto, a que la falta de impresor y de permisos o licencias nos sitúa ante una edición no venal, que posiblemente la Corona, a través del Ayuntamiento, ordenó imprimir como obsequio exclusivo para repartir a los asistentes o bien para enviarse a otras casas reales con el fin de dejar constancia del evento. Se hace alusión a la finalidad de la impresión de ambas comedias en la descripción del salario correspondiente a Antonio Sanz por su trabajo como impresor: «distribuir los ejemplares entre las personas reales y demás, en quienes es práctica en ocasiones similares»<sup>952</sup>. Debido a su exclusividad, tal vez fue reducido el número de ejemplares que salieron de las prensas. No contamos con este dato, pero sabemos que de *Alessandro nell'Indie* se imprimieron quinientos cincuenta libretos, un número inferior al habitual de ejemplares editados por tirada<sup>953</sup>.

#### 2.4.2.3. Valor de AS

En líneas generales, el texto que presenta la versión impresa de la comedia es el mismo que el del manuscrito que se tomó como base para la impresión del festejo. Cabe notar las mejoras en el aspecto formal: se corrige la puntuación, se regulariza el uso de las mayúsculas, la distribución de los versos es más precisa; en cuanto a las acotaciones, muchas de las que en el manuscrito se sitúan a la derecha del verso aparecen exentas en el impreso, se desarrollan las

<sup>950</sup> Las sueltas conservadas de las representaciones teatrales organizadas por el Ayuntamiento madrileño un año después de las comedias *Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor* y *Don Juan de Espina en Madrid* por los desposorios entre el príncipe Carlos y María Luisa de Parma presentan las mismas características formales y tipográficas que las de *Duelos* y *El domine Lucas*. Nuevamente, no figura el nombre de Antonio Sanz y en su portada se advierten los nombres del corregidor y de los comisarios municipales como responsables del festejo. Ninguno de los impresos fue incluido por Gregg entre las sueltas de ocasiones especiales que catalogó.

<sup>951</sup> Carreras, 2000, p. 137.

<sup>952</sup> Ver apéndice III. Esta práctica debió de consolidarse en España en esas mismas décadas, según ha apuntado Vega García-Luengos: «estas ediciones de seguimiento del espectáculo no arraigaron en la España del siglo XVII. No será hasta la segunda mitad de la centuria siguiente cuando se afiancen las ediciones bilingües de las obras musicales italianas, fundamentalmente, que han dejado un número apreciable de ejemplares en los fondos de las bibliotecas» (Vega García-Luengos, 2007, p. 73).

<sup>953</sup> Ver Carreras, 2000, p. 140. Durante el siglo XVIII, una tirada de 1.500 ejemplares constituía una edición de tipo medio. Ver Glendinning, 1983, pp. 47-48.

abreviaturas de los nombres de los locutores, etc. Además de la preocupación por ofrecer una edición cuidada desde un punto de vista formal y material, se han corregido algunos de los errores o despistes que había cometido el amanuense de MS2 durante el acto de copia:

- |      |                                                                                       |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| 36   | huesten MS2<br>hueftes AS                                                             |
| 1774 | que se ban <i>juntado</i> todos MS2<br>que fe vàn <i>juntando</i> todos AS            |
| 2355 | que sè yò que el <i>que</i> me ha obligado MS2<br>que sè yo, que èl me ha obligado AS |

De todas formas, no todos fueron detectados, pues se transmiten a la versión impresa algunos de los errores que ya estaban en MS2:

- |         |                                                                                                                                 |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1420    | Profigue antes que <i>nos</i> venga VT<br>Prosigue antes que venga MS2, AS                                                      |
| 2841    | Solo la <i>mejora</i> es verte VT<br>Solo la <i>mejor</i> es verte MS2, AS                                                      |
| 604     | quedè VT<br>que dè MS2, AS                                                                                                      |
| 770-771 | que caufa ha fido / <i>la</i> que à Dediàmia ha obligado VT<br>Que causa ha sido / <i>lo</i> que à Deidamia ha obligado MS2, AS |

Incluso se introducen nuevos errores derivados de la incorrecta lectura, la mala comprensión del verso o bien de meros despistes que el cajista haya podido cometer:

- |       |                                                                            |
|-------|----------------------------------------------------------------------------|
| 1357  | Yo he <i>de</i> decir MS2<br>Yo he decir AS                                |
| 1816  | he entre oido MS2<br>entre oido AS                                         |
| 2770a | <i>Sale Irifile y las Damas</i> MS2<br><i>Sala Irifile, y las Damas</i> AS |
| 2925a | <i>salen las Damas</i> MS2<br><i>falen las Danas</i> AS                    |
| 3709  | con el <i>pretexto</i> de que MS2<br>con el <i>protefto</i> de que AS      |

En cualquier caso, son lugares aislados y errores mayoritariamente tipográficos, que apenas repercuten en el resultado final del texto que se ofrece. Se ha respetado el contenido del manuscrito hasta tal punto que se reproducen las correcciones y adiciones del segundo amanuense, desde las pequeñas rectificaciones o enmiendas menores sobre el texto hasta la

didascalia íntegramente escrita de su mano (fol. 63v), como se aprecia en las siguientes muestras, en las que se señala en negrita la intervención de la segunda mano:

- 762            y bera como no ~~se~~ deja MS2  
                 y verà como no deja AS
- 600a           *Vanse **Graciosa, y Damas y Granaderos** MS2*  
                 *Vanfe Graciofa, Damas, y Granaderos AS*
- 590            fuerza obedezerte ~~será~~ es MS2  
                 Fuerza obedecerte es AS
- 386a           *Sale Cosdroas como arrojado, bestido de cautibo, cae a los pies de leonido, y ~~Quatro~~*  
                 ***Dos** Soldados traen Desmayado à toante, y detrás toda la comparsa. MS2*  
                 *Sale Cofdroas como arrojado, vestido de Cautivo, cae à los pies de Leonido, y dos*  
                 *Soldados traen defmayado à Toante, y detrás toda la Comparfa. AS*

En cuanto a las didascalias, se ha mejorado la sintaxis en algunas de las más extensas, como ocurre en el siguiente caso, en el que se ha subsanado la repetición del sustantivo «fuente»:

- 1215a           *Repitese la Mutacion de Jardin haviendo en medio del tablado azia el frontis vna*  
                 *fuelle muy hermosa y à los dos lados **de la fuente** dos ermosos rosales donde coje*  
                 *rosas la Dama, y, aze un ramillete, y estos rosales encubren alos dos Galanes asu*  
                 *tiempo MS2*
- Repitese la Mutacion de Jardin, haviendo enmedio del Tablado àzia el frontis una*  
                 *Fuelle muy hermosa, y à los dos lados **de ella** dos hermosos Rosales, donde coge*  
                 *rosas la Dama, y hace un ramillete, y estos Rosales encubren a los dos Galanes à fu*  
                 *tiempo, y falen Deidamia, y Laura folas AS*

También se detecta en la siguiente muestra la adición de la acotación «*De rodillas*» — ausente en los demás testimonios — con el fin favorecer la comprensión del pasaje de cara a un lector, para el que podría ser menos obvia la escena si no hubiese asistido a la representación:

*Irifile. Y no yà de mi fortuna*  
*quexofa, que no le queda*  
*accion à la quexa, el dia*  
*que esclava de tu belleza,*  
*ha enmudecido la dicha*  
*el gemido de la queja. *De rodillas.**  
*Deidamia. Alza del fuelo, à mis brazos,*  
*hermosa Perfiana, llega;*  
*(p. 22)*

La misma intención clarificadora se observa en la ampliación de la siguiente acotación:

- 338a            *Vanse las dos MS2*  
                 *Vanfe las dos, y Damas, menos Laura AS*



La escena que precede a la indicación kinésica está protagonizada por Deidamia e Irífile, que acaban de rematar su conversación. Sin embargo, no se especifica ni en MS2 ni en los demás testimonios que las damas que acompañan a Deidamia deben retirarse de las tablas junto a ella; todas, excepto Laura, quien interviene en la siguiente escena.

En síntesis, las muestras que se han seleccionado demuestran la preocupación no solo estética de los operarios que realizaron la edición de la comedia. Eran conscientes del público tan selecto al que iban dirigidos los ejemplares que saliesen de las prensas, así que se cercioraron no solo de cuidar la encuadernación, el formato o la calidad del papel, sino de mejorar y corregir en la medida de lo posible el manuscrito que tenían en sus manos para ofrecer un texto que estuviese a la altura de la ocasión.

## 2.5. LAS EDICIONES MODERNAS: SIGLOS XIX Y XX

### 2.5.1. La edición de Keil

Ya entrado el siglo XIX, entre 1827 y 1830, Juan Jorge Keil llevó a cabo su proyecto de edición de las comedias de Calderón, que publicó en cuatro tomos<sup>954</sup>. *Duelos de amor y lealtad* aparece recogida en el tomo IV (1830), entre las páginas 622-652, junto a las restantes piezas de la *Novena parte* veratassiana, las de la *Octava* y las cinco últimas de la *Séptima*. En las palabras que dedica «al que leyere» manifiesta haber cotejado las ediciones de Vera Tassis y Apontes, además de «diferentes impresiones sueltas»<sup>955</sup>. No obstante, parece incuestionable que su texto base para la edición de *Duelos* fue el último tomo impreso por el «mayor amigo de Calderón», quizás a través de Apontes, puesto que algunas de las variantes introducidas por este se repiten en Keil. Corrige la acotación «*Vanfe*» por «*Vafe*» (v. 1341a) y hasta tres errores de locutor. Más allá de la modernización de las grafías y de la inclusión de un número importante de apartes y de acotaciones para facilitar la lectura, que también se reproducen en las ediciones posteriores, carece de interés para nuestra edición.

### 2.5.2. La edición de Ochoa

Unos años más tarde, en 1838, Eugenio de Ochoa se encargó de editar el *Teatro escogido de Calderón de la Barca*, incluido en el tomo III del *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*. A pesar de que no mencione los testimonios que consultó para su edición, en el caso de *Duelos de amor y lealtad*, recogida entre las páginas 577-617, vuelve a ser Vera Tassis el texto base o, en todo caso, la edición publicada con anterioridad por Keil en 1830, según se deduce de algunas de los errores, variantes y acotaciones introducidos por K que Ochoa reproduce:

|           |                                                                                                                |
|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1429-1430 | Yo tengo de poner, Laura, / à Irifile en libertad VT<br>Yo tengo de poner, Laura, / Y Irifile en libertad K, O |
| 3610      | <i>Vanfe</i> VT<br><i>Vanse los hombres</i> K, O                                                               |

<sup>954</sup> *Las comedias de Pedro Calderón de la Barca*, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil, en cuatro tomos, adornados de un retrato del poeta, grabado por un dibujo original. Leipsique, publicado en casa de Ernesto Fleischer (Plaza-Nueva, N° 626), 1827-1830.

<sup>955</sup> Keil, 1830, p. XII.



- 411-412      dexadle en los braços *de effe* / venerable anciano VT  
 Dejadle en los brazos *deste* / venerable anciano K, O
- 2419-2420    *la dixte*, como tu oifte: / vente, Irifile, conmigo VT  
*le dije*, como tu oiste: / Vente, Irifile, conmigo K, OCH

### 2.5.3. La edición de Hartzenbusch

Juan Eugenio Hartzenbusch también acometió la magna empresa de publicar las comedias de Calderón, que imprimió para la Biblioteca de Autores Españoles en cuatro tomos entre 1848 y 1850 y reeditó sucesivamente. *Duelos de amor y lealtad* se encuentra en el tomo IV (1850), entre las páginas 283-308. Aunque sigue la línea iniciada por Apontes y continuada por Keil y Ochoa de adoptar el texto de Vera Tassis<sup>956</sup>, su edición merece un especial interés. «Con toda razón [j] podía ostentar ya desde el título *Colección más completa que todas las anteriores*»<sup>957</sup>. Desde luego, el texto de *Duelos* que ofrece es el más satisfactorio de las ediciones publicadas hasta aquel momento. Detecta y subsana los errores de VT en su práctica totalidad, siendo el primero en localizar algunos de los menos obvios<sup>958</sup>. Corrige cinco de los seis errores de locutor de VT, a excepción del advertido en el verso 2485, transmitido a todos los testimonios, pues debería ser «Cósdroas» y no «Todos» a quien se le atribuyese el parlamento. En cuanto a las erratas, errores sintácticos y de concordancia apuntados en VT, solo pasa por alto el anacoluto del verso 2092, que no subsana.

Otra de sus aportaciones es la inclusión de «Doris» en el *dramatis personae*, falta no advertida por ninguna de las ediciones previas. Como se ha comentado en los errores de VT, Doris aparece citada en el texto de la comedia como una de las damas:

DEIDAMIA                      ¡Laura, Ismenia, Doris, Flora!  
                                       ¿No hay quien me escuche?  
                                       (vv. 691-692)

En el elenco inicial, sin embargo, la cuarta dama es Libia, lo que parece indicar que fue un despiste del propio Calderón. Aunque Hartzenbusch se percate de la ausencia de Doris, mantiene a Libia en su *dramatis personae*, así que su enmienda no resulta del todo satisfactoria.

<sup>956</sup> Para conocer con detalle el trabajo editorial de Hartzenbusch ver Vega García-Luengos, 2008b, pp. 123-197. Hartzenbusch afirma que «su edición [la de Vera Tassis] es por punto general la más autorizada, y hay que seguirla, mientras no aparezcan impresos o manuscritos preferibles a ella» (Hartzenbusch, 1848, p. XV). Además de la veratassiana, incluye la de Ochoa en el apartado que dedica a las ediciones consultadas para *Duelos de amor y lealtad*.

<sup>957</sup> Vega García-Luengos, 2008b, p. 160.

<sup>958</sup> El tino corrector de Hartzenbusch también es subrayado por Sáez, 2014, p. 117 en su texto de *La devoción de la cruz*: «aporta soluciones dignas de tenerse en cuenta: es el único en aceptar la lectura “huida” en el v. 275». Casariego Castiñeira, 2016a, p. 308, por su parte, comenta que de entre las ediciones del siglo XIX «destaca la corrección de Hartzenbusch del anacoluto del verso 1800». Armendáriz, 2007, p. 268 señala que para su edición de *El médico de su honra* toma dos enmiendas de Hartzenbusch, las de los vv. 1518 y 1644, porque comprueba que «es el primer autor que introduce estas correcciones», al igual que Rodríguez-Gallego, quien adopta algunas de sus soluciones en sus ediciones de *El astrólogo fingido* y *Judas Macabeo*. Ver al respecto Rodríguez-Gallego, 2009, p. 334.

Por lo demás, es llamativo que pese a su habitual esfuerzo enmendatorio, no detecte la ausencia del verso 857<sup>959</sup>. Señala, sin embargo, aunque erróneamente, la falta de un verso en el siguiente pasaje:

VT

*Cofd.* Vèn, bella Irifile, donde  
 puefta Deidamia en retiro,  
 y tu en libertad, digamos:  
 Viua por los Perfás Tyro,  
 Y Toante, no ya Estraton.  
 que diò la muerte à Leonido.  
*Todos.* Viua por los Perfás Tyro.  
*Vanfe, queda solo Toante, abre la puerta,*  
*y sale Leonido.*  
*Toan.* Mira fi bien te he pagado  
 la vida que te he debido

H

*Cósdroas.* Vén, bella Irifile, donde  
 Puesta Deidamia en retiro  
 Y tú en libertad, digamos:  
 ¡Viva por los Persas Tiro,  
 y Toante, no ya Estraton,  
 Que dió la muerte à Leonido!  
 ¶¶¶ ¶¶¶ ¶¶¶ ¶¶¶  
*Persas.* ¡Viva por los Persas Tiro!  
*Vanse Cósdroas, Irifile, Morlaco*  
*y los persas.*  
*Toante.* Mira si bien te he pagado  
 La vida que te he debido  
 (vv. 2513-2521)

Como se ha explicado en el apartado dedicado a la sinopsis métrica, a lo largo de la pieza se producen algunas irregularidades métricas debido especialmente a la interpolación de fragmentos musicados. Aunque no se trate en este caso de una intervención acompañada de la música, Cósdroas pronuncia tres versos (2516-2518) en alabanza a Toante para que los restantes soldados persas los repitan. Si bien en VT los compatriotas de Cósdroas solamente pronuncian el primer verso de su arenga, la repetición no es más que un eco, que funciona del mismo modo que un estribillo en un pasaje musical. Es cierto que la reiteración provoca una ruptura del esquema métrico del romance en *i-o*, de ahí que Hartzenbusch considere que sería necesaria la interpolación de un verso para mantener estrictamente el metro. No obstante, creemos, más bien, que estamos ante una licencia métrica, muy similar a la que se produce en el verso 2706, en el que «Todos» repiten el verso anteriormente pronunciado por Alejandro («A Tiro, pues, y pase la palabra») o a la de los versos 1675, 1689, 1697, 1705, 1713 y 1717, en los que Toante reitera los pronunciados por Irifile para componer el mensaje oculto de la dama. No parece, además, que en este punto se precise de un verso para completar el sentido del pasaje. En efecto, después de la repetición se recupera la larga tirada en romance en *i-o* que remata al finalizar la segunda jornada en el verso 2569<sup>960</sup>.

Pese a que como editor perfeccionista y observador enmienda *ope ingenii* muchos de los errores de VT, así como laísmos, leísmos y concordancias *ad sensum* en varios lugares (vv. 322, 90a, 2419, 3966...), en ocasiones incorpora variantes innovadoras que parecen obedecer a sus preferencias personales, o bien se excede en sus correcciones:

221-223      Què importa que el enemigo / huya vencido, fi dexa / *montada* discordia VT  
 ¿Qué importa que el enemigo / Huya vencido, si deja / *Militar* discordia H

<sup>959</sup> Como explica Vega García-Luengos, «su lectura atenta acusa las faltas de sentido, las incoherencias, de las que con frecuencia deduce que algo falta o está viciado [j] ». A menudo avisa de problemas métricos: versos hipométricos, defectos de rima, faltas de versos, etc. Acostumbra a marcar esta última circunstancia con puntos suspensivos en el lugar correspondiente del texto y con una nota al pie» (Vega García-Luengos, 2008b, pp. 168-169).

<sup>960</sup> Otros ejemplos de irregularidades métricas similares en Calderón pueden verse en los versos 30-32, 65-67 de *El Sacro Parnaso*; vv. 988-998 y 1049-1063 de *Quién hallará mujer fuerte*.

- 3550-3552    fin mas noticias *refueltas*, / à castigar el infulto / viene VT  
Sin mas noticias, *de Grecia* / A castigar el insulto / Viene H
- 3251-3255    todos se comprometieron / en que Apolo aya de ser / arbitro, y que su Rey sea / el  
primero que *le vea* / mañana al amanecer VT  
Todos se comprometieron / En que Apolo haya de ser / Arbitro, y que su rey sea / El  
primero que *el sol* vea / Mañana al amanecer H
- 3019-3021    por no obligarme à tener / quexa de ti, en que *defistas* / *de* mi intento VT  
Por no obligarme á tener / Queja de tí en que *resistas* / *A* mi intento H
- 3853-3855    auiedo / dado à *fus* Perfianos cuenta / de que viuo VT  
Habiendo / Dado á *los* persianos cuenta / de que vivo H

Otro rasgo característico de su edición es la incorporación de un número destacado de apartes y de acotaciones orientadas a precisar si un personaje se dirige a otro en particular: «*A Deidamia*» (v. 248a), «*ap. A ella*» (v.338a) o a detallar los movimientos y gestos de los personajes al lector: «*Volviendo en sí*» (v. 407a), «*Viendo llevar desmayada a Irifile*» (v. 704a). Se comprueba, además, la división de las jornadas en «escenas» y la inclusión de indicaciones sobre los espacios en los que se desarrolla la acción dramática del tipo «*Campo inmediato a un templo*» (v. 77a), «*Jardín en Tiro*» (v. 2703a) o «*Sala ó tránsito en casa de Leonido*» (v. 2275a), que mantendrán Astrana Marín y Valbuena Briones en sus sucesivas colecciones. De este modo, clarifica la puesta en escena, de la que nada se detalla en la *editio princeps*.

A pesar de ser un testimonio *descriptus*, algunas de sus enmiendas *ope ingenii* se han adoptado en esta edición y serán comentadas en la anotación de la obra.

#### 2.5.4. La edición de Astrana Marín

Ya entrado el siglo XX, Luis Astrana Marín comenzó el proyecto de edición de las *Obras completas* de Calderón para la editorial Aguilar con la publicación de sus *Dramas* en 1932. *Duelos de amor y lealtad* se incluye en este volumen entre las páginas 1261-1331. Tanto la primera como las sucesivas reediciones en 1941, 1945 y 1951 tienen escaso valor textual, pues a pesar de la negativa opinión manifestada por Astrana acerca de la labor editorial del «mayor amigo» de Calderón<sup>961</sup> y el anuncio en el subtítulo de su compendio de que se hallarán «textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos», la coincidencia con el texto de Vera Tassis es indiscutible<sup>962</sup>. Más que esta, reproduce muy fielmente la de Hartzenbusch, la última de las ediciones que se habían publicado y que el propio Astrana elogia en la introducción al volumen<sup>963</sup>. Corrige los errores de VT que Hartzenbusch había detectado,

<sup>961</sup> Sobre las críticas de Astrana hacia las ediciones veratassianas ver el apartado «En torno a la polémica figura de Vera Tassis y su labor editorial».

<sup>962</sup> Aunque en nuestro caso no cabía esperar otra posibilidad, parece seguir siempre el texto de Vera Tassis en sus ediciones, tal vez a través de Hartzenbusch. Caamaño Rojo en su edición sobre *El mayor monstruo del mundo* aclara que «las expectativas creadas por Astrana desde la portada y la introducción no se cumplen, pues al cotejar el texto que edita con los testimonios conservados salta a la vista la coincidencia plena con Vera Tassis» (Caamaño Rojo, 2017, p. 76).

<sup>963</sup> «Se esmeró cuanto era posible con los deficientes materiales que poseía; reunió datos preciosos; fechó las obras con bastante exactitud, aunque algunas veces errase; estableció por vez primera los lugares de acción, con la mucha pericia que le daba su condición de excelente autor dramático; acertó, por lo general, en las acotaciones, a menudo

repetiendo incluso la incorrecta indicación del verso omitido<sup>964</sup>; proporciona la misma información sobre los espacios en los que se desarrolla la acción, aunque no añade la división por «escenas»; adopta las innovaciones y acotaciones que introdujo en su edición con respecto al texto veratassiano, así como el *dramatis personae*, que reproduce fielmente. De todos modos, incorpora pequeñas variantes propias y comete algún que otro error tipográfico:

|           |                                                                                                                                   |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1741      | luego que de <i>Tyro</i> falga VT<br>luego que te <i>Tirso</i> salga AM                                                           |
| 1149      | de <i>comprarfe</i> à menos precio VT<br>de <i>compararse</i> a menos precio AM                                                   |
| 3864      | Què hay que à todos os <i>fuspenda</i> ? VT<br>¿Qué hay que a todos os <i>suspecha</i> ? AM                                       |
| 294-295   | conforme à las <i>nobles</i> señas / de tu valor, y tu traje VT<br>conforme a las <i>dobles</i> señas / de tu valor y tu traje AM |
| 2099-2100 | pues no folo al dueño mio / <i>matarè</i> VT<br>pues no solo al dueño mío / <i>materé</i> AM                                      |

### 2.5.5. La edición de Valbuena Briones

Ángel Valbuena Briones concluyó la labor para la editorial Aguilar iniciada por Astrana al publicar el volumen inédito de *Comedias* en 1956, y en 1959 aparecía la que se imprimió como cuarta edición de los *Dramas* calderonianos, que sustituía a la de Astrana<sup>965</sup>. Esta se convirtió en la edición de referencia durante la segunda mitad del siglo XX para los estudiosos de la dramaturgia de Calderón y es la última que recoge el texto de *Duelos de amor y lealtad*, entre las páginas 1506-1549. A pesar de que Valbuena especifique en una nota al pie que «para el texto, seguimos una edición suelta, según el ejemplar que se halla en la Biblioteca Nacional con la signatura T/18984»<sup>966</sup>, es decir, una de las sueltas Pseudo Vera Tassis, el texto base que utilizó fue, sin duda, el de Astrana Marín, como lo demuestran algunos de los despistes de este, que pasan desapercibidos para Valbuena. Se reproduce así el mismo salto de igual a igual localizado en la edición de Astrana, además de la omisión de parte del verso 3501:

VT  
*Leon.* [j] ya fuerça es  
profeguir. Que caufa *ha fido*  
*la que à Deidamia* ha obligado  
à vnas voces.

AM, VB  
*Leonido.* [j] ya fuerza es  
proseguir. ¿Qué causa ha obligado  
a unas voces?  
(vv. 769-772)

VT  
*Sold. I.* Què huvo

AM, VB  
*Persa I.* ¡Que hubo

necesarias para la inteligencia del texto y la representación teatral, y, finalmente, hizo correcciones muy felices en algunos pasajes corruptos y advirtió yerros y lagunas en otros. Poco más se le podía exigir» (Astrana, 1932, p. X).

<sup>964</sup> Astrana, además de señalar con una línea de puntos la supuesta ausencia del verso, como lo hace Hartzenbusch, explica en nota que “falta probablemente un verso” (Astrana Marín, 1932, p. 1304).

<sup>965</sup> Sobre la edición de Valbuena Briones de las *Obras completas* de Calderón ver Rodríguez-Gallego, 2015b.

<sup>966</sup> Valbuena Briones, 1959, p. 1506.

de fer Toante (ay de mí!)  
 el dichofo! *Sold. 2. Que fueffe*  
 Toante el que à coneguir  
 llegaffe el lauro!

de ser Toante, ¡ay de mí!  
 el dichoso!  
*Persa 2.* Toante el que a conseguir  
 Llegase el lauro!  
 (vv. 3499-3503)

También transmite algunas de las escasas variantes o errores ya introducidos por Astrana:

- 294-295      conforme à las *nobles* señas / de tu valor, y tu trage VT  
                  conforme a las *dobles* señas / de tu valor y tu traje AM, VB
- 818            no nos *quifisteis* creer VT  
                  no nos *quisiste* creer AM, VB
- 1841           *llegandolo* à fer VT  
                  *llegando* a ser AM, VB
- 2648           ni el *no* violado alvergue de fu lecho VT  
                  ni el violado albergue de su lecho AS, VB
- 240-241      antes à morir refuelta, / que à darse à partido VT  
                  antes a morir resuelta / que a darse partido AM, VB

Asimismo, mantiene las acotaciones escénicas, los lugares de acción y los apartes señalados por Hartzenbusch transmitidos a través de Astrana. Presenta, de todos modos, lecturas propias, más o menos acertadas, y comete nuevos errores y despistes:

- 2269-2271    como / le he *de* dezir el peligro / de ñe ha de guardarse? VT  
                  ¿cómo / le he decir el peligro / de que ha de guardarse? VB
- 2876-2877    y no es de la mía disculpa, / *que* fea de otro la culpa VT  
                  y no es de la mía disculpa / *sea* de otro la culpa VB
- 1605           yo *estarè* abriendo esta zanja VT  
                  yo *estar* abriendo esta zanja VB
- 466-468      el que iva sin molestia / en filla de manos, en / filla *de costillas* buelva VT  
                  el que iba sin molestia / en silla de manos, en / silla *de manos* vuelva VB
- 3405-3406    Y pues el bien, y el mal / siempre *pende* de ti VT  
                  Y pues el bien y el mal / siempre *prende* de ti VB

La quinta edición de 1966 no aporta nada nuevo al texto de *Duelos*. Es cierto que para la confección del nuevo volumen Valbuena parece haber consultado más testimonios y «se introducen también considerables variantes textuales que afectan a gran parte de las obras, en un grado difícil de determinarse si no se realiza el consiguiente cotejo»<sup>967</sup>. Sin embargo, en el texto de *Duelos* esto no se cumple. Presenta los mismos errores ya arrastrados desde Astrana y

<sup>967</sup> Rodríguez-Gallego, 2015b, p. 80.



los cometidos en la edición de 1959. Más allá de los cambios que anuncia en el prólogo<sup>968</sup>, el texto es una copia a plana y renglón de la edición anterior con algún error tipográfico añadido.



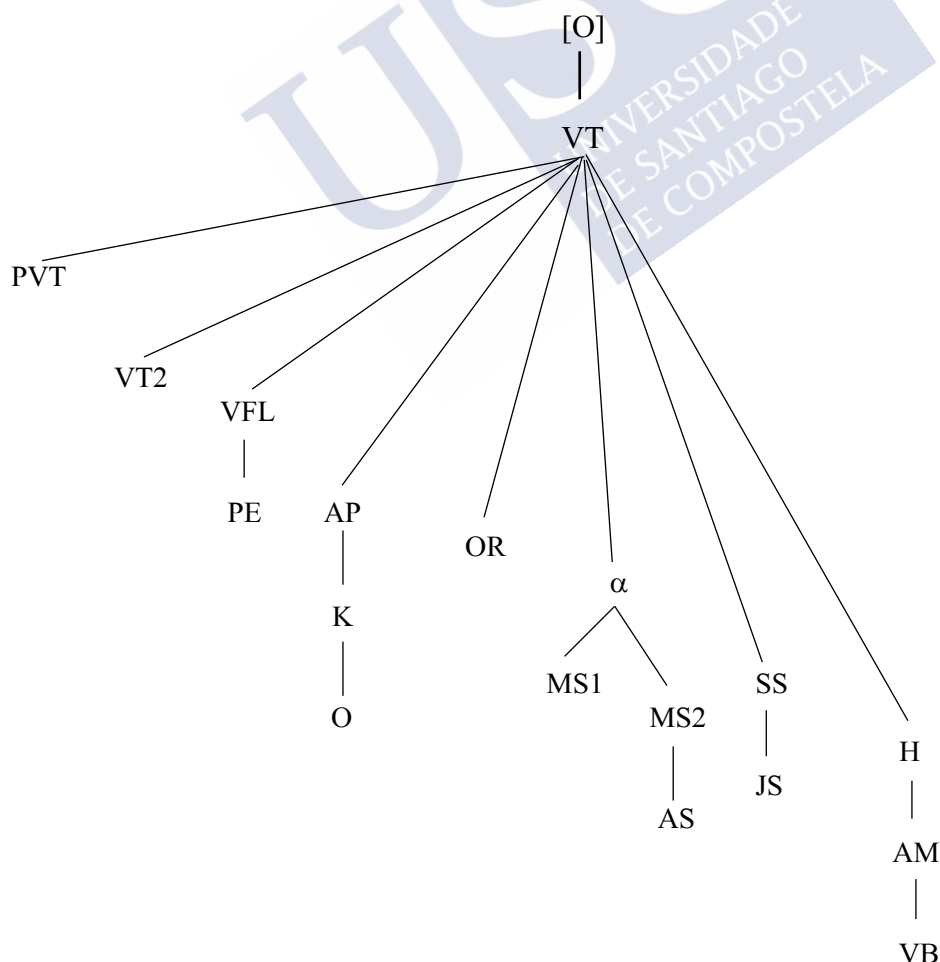
---

<sup>968</sup> «He modernizado el vocabulario en lo posible, siempre y cuando no afectase el ritmo del verso en palabras como *deste, agora, dellos, dél, estotroĩ* convertidas en *de este, ahora, de ellos, de él, esto otroĩ*. He colocado las diéresis y en general he corregido la puntuación» (Valbuena Briones, 1966, p. XII).



### 3. LA PRESENTE EDICIÓN: CONCLUSIONES TEXTUALES Y CRITERIOS EDITORIALES

Una vez realizado nuestro recorrido por los testimonios conservados de *Duelos de amor y lealtad*, se comprueba que la edición príncipe de la comedia, la *Novena parte* (1691) de Vera Tassis, representa, sin duda, el texto más cercano al «original» calderoniano. No conocemos la naturaleza del manuscrito al que tuvo acceso para confeccionar su edición ni su grado de intervención sobre el texto, aunque probablemente se trate de un testimonio poco corrupto, en buenas condiciones textuales, que tal vez fue una copia apógrafo en limpio que tomó del archivo de alguna compañía, o bien se sirvió del manuscrito empleado para una representación de la pieza en un espacio palaciego de dimensiones reducidas. Se ha comprobado que las restantes ediciones impresas de *Duelos* y los manuscritos dieciochescos son, en última instancia, *codices descripti*, pues todos derivan de VT o de otro texto cuyo ascendiente directo es la edición veratassiana. El estema propuesto, que refleja las relaciones de filiación entre los testimonios conservados, es el siguiente:



A simple vista, se observa la falta de relevancia textual de las ediciones postveratassianas que, en líneas generales, solo se apartan de VT para cometer nuevos errores o para introducir alguna que otra lectura innovadora. Por ello, se ha decidido no incorporar en nuestra edición un aparato exento en el que se consignen las variantes de los diversos testimonios, de acuerdo con las directrices propuestas por Arellano en *Editar a Calderón*. El estudioso comenta lo siguiente al respecto de los primeros proyectos editoriales que el GRISO llevó a cabo:

Al iniciar la edición de los autos sacramentales o las comedias de Tirso decidimos en el GRISO anotar exhaustivamente las variantes de muchos testimonios que realmente no tenían gran valor textual. Aceptábamos que había testimonios de poco interés, pero parecía útil a la hora de editar un corpus que seguramente no gozará de muchas ediciones modernas, hacer un trabajo lo más definitivo y completo posible, aunque se añadieran unas cuantas páginas a nuestra edición y muchas más horas de trabajo. Lo mismo aplicábamos a algunas ediciones modernas de universal manejo (Hartzenbusch, Aguilar) cuyas «variantes» consignábamos para permitir al lector comparar nuestro texto con los que estaba acostumbrado a leer<sup>969</sup>.

Sin embargo, añade Arellano que «en realidad estos criterios no son científicos, y tampoco nos parece que hayan resultado demasiado prácticos. Han producido aparatos críticos llenos de “basura textual” o ruido, que a veces interfiere en la verdadera información, y que en las comedias completas de Calderón eliminaremos»<sup>970</sup>.

Si nos ceñimos, por tanto, a las pautas indicadas por el editor, de acuerdo con el principio consensuado en crítica textual de *eliminatio codicum descriptorum*, el aparato de variantes en nuestra edición no tiene cabida<sup>971</sup>. Este mismo criterio es aplicado por el propio Arellano para su edición de *Céfalo y Pocris*, comedia incluida en la *Novena parte* veratassiana, con una situación textual pareja a la de *Duelos*:

Los testimonios que he manejado para fijar el texto de esta edición representan a la postre un solo texto interesante, que es el de la edición príncipe de la *Novena Parte* de Vera Tassis. Todos los demás proceden en última instancia de este modelo, de manera que no es necesario consignar ningún aparato de variantes<sup>972</sup>.

Si volvemos a las normas que establece para elaborar la «lista de variantes», interesa subrayar el tratamiento que debe concederse a los *descripti*:

Todos los testimonios *descripti*, que se haya demostrado en el estudio textual que proceden de otros anteriores, a los que no añaden nada, no se tendrán en cuenta en el aparato de variantes. *Se podrá dar la posibilidad de una edición sin este aparato, si ninguno de los testimonios arroja realmente variantes*<sup>973</sup>. Es decir, no se tendrá en cuenta la «basura textual». Es posible que muchos de estos testimonios ofrezcan enmiendas aceptables del copista o editor: serían siempre, en el panorama descrito, enmiendas *ope ingenii*, y se tomarán como ayuda en la misma categoría que cualquier bibliografía útil para comprender mejor el texto que editamos, sin que ello implique una mayor relevancia textual global de determinado testimonio<sup>974</sup>.

---

<sup>969</sup> Arellano, 2007, p. 34.

<sup>970</sup> Arellano, 2007, p. 34.

<sup>971</sup> Ver Pasquali, 1988, pp. 25-40; Blecua, 1983, p. 60; Pérez Priego, 1997, p. 65.

<sup>972</sup> Arellano, 2013, p. 37.

<sup>973</sup> La cursiva es mía.

<sup>974</sup> Arellano, 2007, p. 35.

Así pues, el particular panorama textual de *Duelos de amor y lealtad* nos obliga a tomar como base para nuestra edición VT, un testimonio que, a pesar de no contener apenas erratas, incoherencias sintácticas, defectos métricos o de rima, presenta pequeñas faltas que han sido subsanadas *ope ingenii* por alguno de los restantes testimonios. De los veintiún errores de VT contabilizados y examinados en su apartado correspondiente, todos son transmitidos a VT2 y a AP; y un número muy elevado a PVT y a las sueltas dieciochescas: 20 a SS, 19 a PVT y JS, 17 a VFL y PE y 16 a OR. La mayoría son erratas obvias o errores de locutor fácilmente subsanables en una lectura atenta. Los manuscritos dieciochescos y los editores modernos a partir de Hartzenbusch han servido de mayor ayuda para la enmienda de nuestro texto base. K transmite hasta 17 errores, pero H solamente 3, al igual que AM y VB, que siguen al primero. En cuanto a la tradición manuscrita, MS1 enmienda 12 errores veratassianos, y MS2 hasta 13 al transmitir una errata menos.

Por consiguiente, aunque estrictamente las ediciones postveratassianas conservadas se ajusten a la categoría de «basura textual», han sido de utilidad para enmendar, corregir y mejorar en determinados lugares las lecturas ofrecidas por el «mayor amigo» de Calderón. La mayoría de las enmiendas se han comentado en el estudio textual. No obstante, todos los casos en los que se haya preferido la lectura de un testimonio posterior a VT se justificará debidamente en nota al pie de la página correspondiente de nuestra edición<sup>975</sup>. De este modo, se evita engrosar gratuitamente un aparato de variantes inútiles, sin relevancia textual en su práctica totalidad.

No obstante, debe tenerse en consideración que dos de los testimonios conservados de la comedia son manuscritos, que presentan, además, un texto que se ha adaptado a una representación de gran relevancia casi un siglo después del estreno de la pieza. Fueron manejados muy posiblemente por alguno de los apuntadores o incluso por el director de escena, de ahí que se adviertan tachaduras, correcciones de un segundo amanuense e incluso atajos en el caso de MS2. Para ofrecer todos los cambios que el texto haya podido sufrir desde VT hasta MS2, que representa el texto definitivo que se llevó a la imprenta, se ha tomado la decisión de incluir en el apéndice II una reproducción de todas las variantes entre el texto de la edición príncipe (VT) y la tradición manuscrita (MS1 y MS2). No se han tenido en cuenta las variaciones lingüísticas ni las erratas evidentes. Por añadidura, se reflejan las omisiones, atajos, borrones, correcciones y directrices para los actores de un segundo amanuense. Sus lecturas y añadidos se identifican como MS1<sub>1</sub> o MS2<sub>1</sub>, en función de su intervención en el manuscrito localizado en la British Library o en el Instituto Valencia de don Juan. Para facilitar la comprensión de las alteraciones que ha podido sufrir una lectura, se reproduce la lección primitiva del primer amanuense (MS1 o MS2) entre paréntesis angulares < > y a continuación se explica la elegida por MS1<sub>1</sub> o MS2<sub>1</sub>. Aquellas que resulten indescifrables, porque o bien están corregidas por encima o bien presentan una enmienda del segundo copista, se marcan con puntos suspensivos entre paréntesis angulares (< ⋮ >). Cuando el segundo amanuense en lugar de corregir incorpora directamente texto que no estaba en lo trasladado por el primer copista, sus lecturas se indican entre corchetes [ ] o bien, en el caso de las acotaciones, a partir de la indicación *añade* seguida del texto que se ha incluido.

---

<sup>975</sup> Como apunta Arellano, «se podrá [j] incorporar al aparato del pie de página cualquier discusión sobre variantes que sea especialmente relevante para la comprensión del texto editado. Las erratas obvias se corregirán sin indicarlo en el aparato, pero siempre que haya la menor duda se consignará la enmienda hecha en las notas: muchas enmiendas no son tan obvias como parecerían; mejor es en este caso pecar por exceso de escrúpulo que por defecto» (Arellano, 2007, pp. 71-72).



A pesar de que el fin de la crítica textual es «presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor»<sup>976</sup>, somos conscientes de que en un caso como el que nos ocupa es difícil cumplir con la pauta marcada por Blecua. VT es sin ninguna duda el texto conservado más cercano al que Calderón pudo concebir. Sin embargo, no está libre del intervencionismo que caracterizaba a su «mayor amigo». Las enmiendas o innovaciones que tal vez incorporó no pueden localizarse, frente a lo que sucede en determinados lugares en comedias con una tradición manuscrita e impresa más amplia. En consecuencia, corremos el riesgo de presentar un texto que contenga elementos «extraños al autor» que se escapen de nuestra capacidad de detección.

En lo que respecta a los criterios de edición, se toman como referencia los preceptos expuestos por Ignacio Arellano en su manual *Editar a Calderón*<sup>977</sup>. En contraposición al *old spelling* defendido fundamentalmente por la crítica anglosajona, que abogaba por el mantenimiento de las grafías originales, en esta edición seguimos el principio de modernización de los denominados *accidentals* (grafías, puntuación, acentuación y separación de palabras) en todo aquello que no interfiera en la fonética de la época. Ante la falta de regularidad ortográfica de los textos áureos, que solo las imprentas intentaban, y visible incluso en los autógrafos, en los que se observa la ausencia de uniformidad en la escritura de sus autores, la conservación supone, en muchos casos, «mantener los usos de innominados cajistas, o correr el riesgo de traicionar las intenciones del autor, que contaba con la regularización de sus usos anárquicos», según lo indicado por Iglesias Feijoo<sup>978</sup>. En este sentido, el estudioso concluye que

dado que hoy no hay lectores que vivan en el XVII, no parece prudente mantener sin alteración todo el conjunto de formas externas que ha dejado ya de tener razón de existir y que no constituye sino una barrera adicional a la que de por sí supone el alejamiento histórico-cultural y literario<sup>979</sup>.

Por consiguiente, se resuelven las abreviaturas del tipo *q̄-que* (vv. 6, 1197), los nombres de locutor (*Morl.-Morlaco*), las acotaciones abreviadas (*dent.-dentro*; *cant.-canta*) o las vocales con marca de nasalidad: *cõ-con* (v. 1441), *tiẽpo-tiempo* (v. 1197). Asimismo, se modernizan las cuestiones ortográficas sin pertinencia fonológica como b-v, u-v, q-c, g-j, i-j, iu-j, x-g, x-j, z-c, ç-z, f-s, ll-s, mb-nv. Por el contrario, los rasgos fonológicamente pertinentes en el siglo XVII se mantienen. Así, se respeta la convivencia de los grupos consonánticos cultos con las formas reducidas (*vitoriosa*, v. 3006 / *victorias*, v. 204; *asunto*, v. 784 / *asumpto*, v. 127); se editará la que aparezca en el texto base en cada caso. Se mantienen los ejemplos de asimilación de la vibrante final en infinitivos seguidos de pronombre (*vella*, v. 714; *traella*, v. 1757), las vacilaciones vocálicas (*recebí*, v. 2874 / *recibirlos* v. 2466; *mesma*, v. 82 / *misma*, v. 2130) o el fonema fricativo alveolar sordo (*estrañes*, v. 84; *estrema* v. 404). También se han conservado, al igual que en las imprentas del XVII, las contracciones compuestas por «preposición + pronombre» como *dellos* (v. 1049, v. 1232), *dél* (vv. 242, 417) o «preposición + determinante demostrativo» como *deste* (v. 3171).

En la misma línea, se respetan los fenómenos de leísmo y laísmo, habituales entre los escritores del Siglo de Oro, las variaciones en el artículo indeterminado ante sustantivos de género femenino que empiezan con vocal átona (*una alma*, v. 809), las formas enclíticas del pronombre frente a la proclisis habitual (*Seguirete por te seguiré*, v. 75; *Quítale por le quita*, v. 2382) o los demostrativos *aqueste* o *aquese* con sus formas derivadas.

---

<sup>976</sup> Blecua, 1983, pp. 18-19.

<sup>977</sup> Arellano, 2007.

<sup>978</sup> Iglesias Feijoo, 1990, pp. 240-241.

<sup>979</sup> Iglesias Feijoo, 1990, p. 244.

En lo concerniente a la alternancia del adverbio *ahora* con *agora*, Cruickshank afirma que Calderón mantuvo a lo largo de su producción dramática el empleo de *ahora* (*aora*) como bisílabo y *agora* como trisílabo, tal y como se observa en sus manuscritos autógrafos<sup>980</sup>, de manera que respetamos el *usus scribendi* calderoniano<sup>981</sup>. Por consiguiente, se mantiene tal y como aparece en nuestro texto base el empleo de *agora* en los versos 291, 302 y 325; y *ahora* en los versos 516, 1468, 1517, 1556, 2142, 2234, 2384, 2479, 2552, 2536, 2897, 3022, 3751, 3781, 3879 y 3897. Se detectan solo dos casos en el texto veratassiano (vv. 2826 y 3280) en los que se lee *ahora* cuando se necesita la forma trisílaba, por la que se ha sustituido.

En cuanto a la separación de palabras, se disuelven los componentes de expresiones adverbiales como *desuerte* (v. 321, 2679) por *de suerte*; *defuera* por *de fuera* (v. 1884), *dedentro* por *de dentro* (v. 1887); *demanera* por *de manera* (v. 2409); *enfin* por *en fin* (v. 1281, 1287, 1404, 2547) o *alfin* por *al fin* (v. 1593). Asimismo, la conjunción *porque* con valor final en construcciones en subjuntivo se edita siempre como una palabra (vv. 75, 1008), tal y como recomienda la Real Academia, aunque acepta su escritura en dos componentes<sup>982</sup>. De esta forma, se remarca su valor como conjunción y se distingue así de los casos en que sí deben escribirse dos palabras: «preposición + conjunción completiva» o «preposición + pronombre relativo». En lo que respecta a la fórmula de despedida *adiós*, también se presenta modernizada, pues en ninguno de los casos se observa una referencia directa a la divinidad.

Otro aspecto problemático afecta al empleo o no de mayúsculas en algunos vocablos. En líneas generales se sigue la *Ortografía de la lengua española* publicada en 2010. Los títulos de la realeza o cargos militares (*rey*, *reina*, *general*) se escriben en minúscula, así como todos los tratamientos (*señora*, *usted*)<sup>983</sup>. En lo que atañe al ámbito religioso, los nombres de las divinidades irán en mayúscula (*Júpiter*, *Apolo*, *Diana*). Sin embargo, en el caso de su referencia mediante un pronombre personal, la *Ortografía* establece que

Aunque, en señal de respeto, ha venido siendo costumbre en textos de carácter religioso escribir los pronombres personales referidos a la divinidad, o a personas sagradas como la Virgen, con mayúscula inicial, no hay razón lingüística alguna que lo justifique, ya que en español esta categoría de palabras se escribe siempre con minúscula. Por lo tanto, se recomienda evitar la mayúscula en esos casos [j] aunque se refieran a Dios o a la Virgen<sup>984</sup>.

<sup>980</sup> Cruickshank, 1971, p. 206, n. 5 y 1989, p. 63.

<sup>981</sup> Antonucci, 2006a, p. LXXII, n. 47 afirma que este rasgo no es solo característico de la lengua poética calderoniana, sino también de la de Lope de Vega o Tirso de Molina, frente a la lengua del mejicano Ruiz de Alarcón, que utiliza *ahora* indistintamente como bisílabo o trisílabo. Concluye la estudiosa que «es probable que esa alternancia fuese un rasgo típico de los escritores castellanos». No obstante, se localizan excepciones a esta «regla» en al menos el autógrafo de *El gran príncipe de Fez*. En el fol. 7v se lee: «Y a sus jentes vien que aora», cuando el adverbio debe ser pronunciado como trisílabo. Sobre esta cuestión ver también Lapesa, 1983, p. 54.

<sup>982</sup> *Diccionario panhispánico de dudas*, 2005, p. 513.

<sup>983</sup> «Los sustantivos que designan títulos nobiliarios, dignidades y cargos o empleos de cualquier rango (ya sean civiles, militares, religiosos, públicos o privados) deben escribirse con minúscula inicial por su condición de nombres comunes, tanto si se trata de usos genéricos: “El rey reina, pero no gobierna” [j] como si se trata de menciones referidas a una persona concreta: “La reina inaugurará la nueva biblioteca”» (*Ortografía*, 2010, p. 470). En cuanto a los tratamientos, la *Ortografía* dictamina que «deben hoy escribirse con minúscula inicial todos los tratamientos, tanto los que preceden siempre al nombre propio, llamados, por ello, *antenombres*: *don*, *doña*, *fray*, *sor*, *santo/ta*, etc.; como los que pueden utilizarse sin él: *usted*, señor/a, *doctor/ra*, excelencia (su) [j] ». (*Ortografía*, 2010, p. 470). Aunque para fórmulas honoríficas del tratamiento protocolario sea admisible el uso de la mayúscula si el tratamiento no va seguido del nombre propio (Su Majestad, Su Santidad), se ha preferido siempre la minúscula.

<sup>984</sup> *Ortografía de la lengua española*, 2010, p. 473.

De acuerdo con ello, el pronombre personal *él* en el verso 869 se edita en minúscula: «Júpiter, quizá ofendido / de que ofreciese en sus templos / más sacrificios a Apolo / que a *él* [j] » (vv. 866-869), al igual que en los versos 3116 y 3118: «agradecidos, con que / a *él* [a Apolo] debemos acudir / para que nos diga *él* / a quién en su nombre quiere» (vv. 3115-3118).

También suscita problemas la propia palabra *Dios* o *dios*. Hemos optado por utilizar la mayúscula solo en aquellos casos en los que se emplee como nombre propio, de carácter antonomástico<sup>985</sup>. Al contrario, cuando la palabra tenga valor de nombre común se edita con minúscula. Así, presentan mayúscula casos como «¡Por *Dios*, que está también vivo!» (v. 461) o las fórmulas estereotipadas de despedida «Id con *Dios*» (v. 777) y «Quedad con *Dios*» (v. 777). Sin embargo, editamos *dios* en minúscula en versos como «En África tierra, / al gran dios Apolo / altares ofrezcan» (vv. 544-546) o «Marte, de las lides dios» (v. 674).

Tampoco resulta sencilla la distinción entre mayúsculas y minúsculas en palabras como *fortuna* o *amor*, ya que pueden referirse o bien a entidades abstractas o bien a los respectivos dioses. Por norma general se empleará la minúscula, salvo en los usos claramente divinizados del término. Se edita, pues, «argumento es de que a siglos / *Amor* los instantes cuenta» (vv. 367-368); «componer muchos consuelos / suele *Amor*» (vv. 1452-1453) o «Cuando afable la *Fortuna* / —quizá apurada de penas, / que ya quebrantando mares, / que ya penetrando selvas, / en nosotros ha cumplido— / tan otro el semblante muestra» (vv. 161-166) o «Que de la Fortuna / la deidad suprema / en ser inconstante / tan constante sea» (vv. 533-536).

En cuanto a las palabras *sol* y *luna*, se editan siempre en minúscula, de acuerdo con lo establecido por la *Ortografía*:

Las palabras *tierra*, *sol* y *luna* solo se escriben con mayúscula inicial en contextos astronómicos, en los que estos términos funcionan específicamente como nombres propios designativos del planeta, la estrella y el satélite correspondientes [j]. Fuera de contextos estrictamente astronómicos, estas palabras, tanto en su uso recto como en los derivados o metafóricos, se escriben con minúscula inicial con toda normalidad<sup>986</sup>.

En lo que respecta a la disposición del texto dramático, los versos se numeran de cinco en cinco, cómputo en el que se incluye el verso perdido en toda la tradición impresa (v. 857). No se violenta en ningún caso la correcta representación de las grafías para reflejar la existencia de licencias métricas, como la diéresis o la sinéresis, fenómenos que se apreciarán durante la lectura, con el objetivo de ofrecer una edición lo más inteligible y clara posible. Vocablos como *oír* (v. 1651), *mía* (vv. 1851, 2876) o *real* (vv. 946, 1229, 2643) deben ser pronunciados como monosílabos, pues la métrica exige hacer una sinéresis. También se transcribe *aún* con tilde cuando el sentido lo exija, aunque la métrica pida hacer sinéresis y pronunciarlo como monosílabo. Por el contrario, en palabras como *nueva*, *ruin* o *cruel* la métrica obliga a realizar una diéresis, así que deben leerse como trisílaba y bisílabas respectivamente. En cuanto a los nombres propios, *Leonido* debe ser leído como trisílabo, ya que la métrica exige hacer una sinéresis, excepto en los versos 2091, 3938. *Toante* debe pronunciarse como bisílabo o trisílabo, pues ambas opciones son exigidas por la métrica en numerosas ocasiones<sup>987</sup>. *Cósdroas*, aunque es palabra trisílaba de acuerdo con las normas generales del español, debe leerse como bisílabo (*Cós-droas*), de modo que es necesaria la sinéresis.

<sup>985</sup> *Ortografía de la lengua española*, 2010, p. 472.

<sup>986</sup> *Ortografía de la lengua española*, 2010, p. 498.

<sup>987</sup> Debe ser leído como trisílabo en los versos 23, 338, 646, 649, 1064, 1086, 1098, 1112, 1574, 2080, 2317, 2318, 2677, 2679, 3065, 3324, 3419, 3607, 3693, 3710, 3719, 3732, 3739, 3845, 3851, 3927 y 3934. Por el contrario, se pronuncia como bisílabo, de manera que la métrica exige una sinéresis, en los versos 856, 1446, 2475, 2517, 2524, 2850, 2863, 2897, 2956, 2984, 3198, 3209, 3223, 3420, 3500, 3502, 3520, 3532, 3750 y 3870.

Las acotaciones se presentan en cursiva y exentas, excepto en aquellos casos en que su corta extensión permita situarlas en el margen derecho del verso, como sucede en las propias ediciones antiguas. No se indica en ningún caso si un personaje se dirige a otro en particular, situación deducible del propio texto. Se utiliza siempre paréntesis para marcar los apartes, también en los casos en los que un personaje le habla a otro con la intención de que ningún otro en escena lo oiga. Se evita así entorpecer la lectura con la indicación explícita de *aparte*, tal y como habitualmente ocurría en VT. Con frecuencia no aparecen señalados en el texto base, de modo que se han tomado los añadidos por Hartzenbusch y Valbuena Briones en sus ediciones e incorporado, asimismo, los de los versos 1709-1711, 1732-1742 y el largo pasaje en apartes intercalados entre Irífile y Toante de los versos 1050-1106. El empleo exclusivo de los paréntesis, reservados para los apartes, obliga al uso del guion largo para marcar incisos, aclaraciones o precisiones, que frecuentemente se indican mediante el paréntesis, con lo que se evita la posible confusión. Además, en ocasiones falta la indicación «*Dentro*» en VT para especificar que el personaje habla fuera de escena. Se ha añadido en los versos 531, 1777 y 2437 y en los casos en los que solo se indica que interviene desde dentro el primer locutor, pero no los subsiguientes en una escena que sucede fuera de las tablas. Esto ocurre en los versos 1-5, 13-15 y 2559-2560.

En aquellos casos en los que el texto veratassiano reproduzca de manera abreviada estribillos y canciones, estas se han desarrollado íntegramente en el texto crítico, de acuerdo con las pautas de Arellano<sup>988</sup>. Los fragmentos cantados o interpretados por la música se transcriben en cursiva, para remarcar su condición musical. También nos hemos servido de la cursiva para el título de la comedia en los versos 2483 y 3943-3944. Las comillas angulares, por su parte, indican que un personaje está reproduciendo un pasaje citado o previamente pronunciado por otro. Es igualmente convencional el uso de los puntos suspensivos que, de acuerdo con Arellano, marcan pasajes de locutores alternados que suponen intervenciones interrumpidas. Se emplean al final y al principio de los fragmentos<sup>989</sup>.

El texto crítico va acompañado de un «aparato de observaciones textuales estrictas sobre el texto que hemos fijado» y «el de notas filológicas», fundidos en uno solo al pie de la página, según recomienda Arellano en su manual<sup>990</sup>. Queda reflejada así la estrecha relación entre fijación textual y hermenéutica, indisolubles en la realización de una edición crítica rigurosa. De este modo, se ofrece al lector la discusión de problemas textuales concretos o la justificación de la elección de una determinada lectura alejada del texto base en nota. En un caso como el que nos ocupa, este tipo de aclaraciones resultan imprescindibles, puesto que no contamos con un aparato de variantes al uso dispuesto al final en el que puedan consultarse las lecturas divergentes entre los testimonios. A su vez, las notas filológicas, en ocasiones indisociables de las explicaciones puramente textuales, permiten «reconstruir el horizonte de recepción que podía tener un lector ideal del XVII o un espectador»<sup>991</sup>. Para ello, se anotará

todo aquello que creemos puede ofrecer dificultad al lector, y todo aquello que creemos contribuye a facilitar y enriquecer su percepción de lo que llamaba Bataillon el sentido *literal* —que es más que literal— de la obra; es decir, dejaremos fuera las valoraciones y ponderaciones literarias, pero

<sup>988</sup> «En el caso de las cancioncillas, estribillos, etc., que se copian o imprimen de manera abreviada, en una edición crítica se desarrollarán completos, numerando los versos reales que se pronuncian en la representación teatral» (Arellano, 2007, p. 68).

<sup>989</sup> Arellano, 2007, p. 68.

<sup>990</sup> Arellano, 2007, p. 71.

<sup>991</sup> Arellano, 2007, p. 74.



anotaremos tópicos, frases hechas, alusiones, fondo de motivos tradicionales en que se funda un pasaje...<sup>992</sup>

Con este propósito, se ofrece la definición de palabras en desuso, con significado diferente o alejado del actual. Los fenómenos lingüísticos recurrentes se anotan solo en su primera aparición acompañados de los versos donde vuelve a producirse. Además, se explican las alusiones históricas, metafóricas, mitológicas, religiosas y literarias, aspectos relacionados con la representación y pasajes complejos.

En la medida de lo posible, se ha tratado de ofrecer una nota que cumpla los tres principios de coherencia exigidos por Arellano: gramatical, semántica y poética, es decir, que intente cubrir la explicación del «aspecto lingüístico de la fonética, morfología y sintaxis, la semántica, y la coherencia global, propiamente poética»<sup>993</sup>. Se ha procurado evitar la nota «estrictamente literal que no contempla el contexto», así como la nota «excesiva», dando primacía a las notas tipo «traducción» cuando sean precisas, pues aclaran el sentido global del pasaje anotado<sup>994</sup>. También conviene tener presente la relevancia de los lugares paralelos para asegurar el uso de estilemas, tópicos, temas o escenas recurrentes en Calderón. Todas las citas de obras calderonianas —siempre modernizadas y con título abreviado<sup>995</sup>— se han tomado de las ediciones críticas disponibles más fiables.

Las palabras y expresiones anotadas a pie de página irán precedidas del número de verso que les corresponda —el número de la nota irá oculto en el texto— y tras este y en cursiva, el término o pasaje anotado. Si solo aparece la numeración, se entenderá que la explicación afecta a todo el verso o fragmento indicado. Todas ellas podrán consultarse en el índice de voces anotadas que se ofrece al final.

---

<sup>992</sup> Arellano, 2007, p. 74.

<sup>993</sup> Arellano, 2007, p. 79.

<sup>994</sup> Arellano, 2007, p. 80.

<sup>995</sup> Se toman las abreviaturas fijadas por Arellano, 2007, pp. 83-89.



## 4. VERSIFICACIÓN

### 4.1. SINOPSIS MÉTRICA

#### PRIMERA JORNADA

| <i>Versos</i> | <i>Estrofa</i>                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1-532         | romance (e-a) con la intercalación de pareados en romancillo a modo de estribillo interpretados por la música en los versos 525-526 y 531-532.                                                                                       |
| 533-563       | romancillo (e-a) (fragmento musicado con estribillo en los versos 537, 542, 547, 552, 557, 562).                                                                                                                                     |
| 564-595       | redondillas                                                                                                                                                                                                                          |
| 596-601       | romancillo (e-a) (fragmento musicado con estribillo en el verso 600).                                                                                                                                                                |
| 602-857       | redondillas                                                                                                                                                                                                                          |
| 858-1215      | romance (e-o) con irregularidad en los versos 1212-1213, que son hexasílabos, y la interpolación de pareados endecasílabos en los versos 992-993, 1026-1027, 1050-1051, 1052-1053, 1096-1097, 1196-1197 y 1214-1215 <sup>996</sup> . |

#### SEGUNDA JORNADA

| <i>Versos</i> | <i>Estrofa</i>                                                                                                                                     |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1216-1753     | romance (a-a) con irregularidad en los versos 1675, 1689, 1697, 1705, 1713 y 1717, que son una repetición o eco de los anteriores <sup>997</sup> . |

<sup>996</sup> De acuerdo con Baehr, 1970, p. 215, en el siglo XVI «para enriquecer el romance con intermedios líricos se recurre también, junto a las formas tradicionales, a los endecasílabos y heptasílabos introducidos de Italia en forma de pareados (7+11; 11+11) que van intercalados o añadidos dentro del romance en lugares regulares, y con el cual se unen también por la rima». Ya en el XVII, el romance alcanzó su mayor perfección formal y divulgación a partir del teatro, momento en el que «la interpolación de largas poesías líricas cae en desuso. Con bastante frecuencia se encuentra todavía el estribillo corto, que es casi siempre un pareado de endecasílabos» (1970, pp. 215-216). Este estribillo, «¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo / que a la fortuna representa el tiempo!», repetido hasta en siete ocasiones en la comedia se ajusta a lo señalado por Baehr: un pareado de versos endecasílabos que mantiene la rima del romance en *e-o*. Ver también Navarro Tomás, 1956, p. 239. Otros ejemplos de estribillos en romances en obras de Calderón, bien de combinación 7+11 o 11+11, pueden verse en *Judas Macabeo* (vv. 1789-1790, 1815-1816, 1849-1850 y 1951-1952), en *El médico de su honra* (vv. 1609-1610, 1657-1658 y 1711-1712), en *Los cabellos de Absalón* (vv. 1258-1259), en *Fieras afemina amor* (vv. 25-26, 681-682, 1606-1607, 1960-1961) o en *Amado y aborrecido* (vv. 3427-3428, 3445-3446, 3533-3534 y 3557-3558).

<sup>997</sup> Se trata del pasaje en el que Irífile pasa de un lado a otro del jardín fingiendo sentirse interesada por Cenón y Leonido con el verdadero propósito de transmitir un mensaje cifrado a Toante. El galán comprende qué quiere decirle su enamorada al juntar cada uno de los versos que Irífile pronuncia cuando pasa por delante de él, que Toante repite inmediatamente después, rompiéndose así el esquema métrico del romance.

|                 |                                                                                                      |
|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1754-1759       | romancillo (a-a) (fragmento musicado con pequeñas irregularidades métricas) <sup>998</sup> .         |
| 1760-1775       | romance (a-a)                                                                                        |
| 1776-1783       | romancillo (a-a) (fragmento musicado con pequeñas irregularidades métricas) <sup>999</sup> .         |
| 1784-1805       | romance (a-a)                                                                                        |
| 1806-1857       | redondillas                                                                                          |
| 1858-1863       | romancillo (a-a) (fragmento musicado con pequeñas irregularidades métricas).                         |
| 1864-1871       | redondillas                                                                                          |
| 1872-1877       | romancillo (a-a) (fragmento musicado con pequeñas irregularidades métricas).                         |
| 1878-1893       | redondillas                                                                                          |
| 1894-2145       | romance (i-o)                                                                                        |
| 2146-2152       | romancillo (a-a) (fragmento musicado con pequeñas irregularidades métricas).                         |
| 2153-2156       | romance (i-o)                                                                                        |
| 2157-2162       | romancillo (a-a) (fragmento musicado con pequeñas irregularidades métricas).                         |
| 2163-2569       | romance (i-o)                                                                                        |
| TERCERA JORNADA |                                                                                                      |
| <i>Versos</i>   |                                                                                                      |
|                 | <i>Estrofa</i>                                                                                       |
| 2570-2706       | silvas <sup>1000</sup>                                                                               |
| 2707-2929       | redondillas con irregularidad en los versos 2919-2921, que son eco de los anteriores <sup>1001</sup> |
| 2930-3159       | romance (e)                                                                                          |
| 3160-3167       | cuartetos-lira (fragmento musicado)                                                                  |
| 3168 -3183      | redondillas                                                                                          |
| 3184-3187       | cuarteto-lira (fragmento musicado)                                                                   |
| 3188-3255       | redondillas                                                                                          |

<sup>998</sup> Este fragmento interpretado por la música y por los soldados persas es un canto en alabanza a la diosa Diana, que se repite hasta en seis ocasiones a lo largo de la jornada: «Viva Diana, / y, pues hoy tenemos / para su alabanza / las vidas cautivas / y libres las almas, / venid, venid / a sacrificarla». Cinco de los siete versos del canto son hexasílabos, mientras que el primero —«Viva Diana»— y el penúltimo —«venid, venid»— tienen cinco sílabas. En esta primera interpretación del canto «Viva Diana» forma parte del verso 1753 junto a la anterior intervención de Toante: «Toante. [j] ¿qué dire? Cósdroas y música. Viva Diana» (v. 1753), con lo que constituye un verso octosílabo que no forma parte estrictamente del romancillo, sino de la tirada en romance. Lo mismo ocurre en otras dos ocasiones en las que se recita el canto (vv. 1858-1863 y 1872-1877). Por el contrario, en los fragmentos 1776-1783 y 2146-2152 constituye un verso independiente de cinco sílabas dentro del canto. En la última interpretación de la alabanza (vv. 2157-2163) los cautivos persas no pronuncian el primer verso.

<sup>999</sup> En este caso el verso de enlace entre la tirada en romance y el canto a la diosa Diana forma parte del romancillo, pues también consta de seis sílabas: «con todos diciendo» (v. 1776).

<sup>1000</sup> El verso 2701 queda suelto y el 2706 es una repetición del verso anterior, de modo que el pareado que forman los versos 2704 y 2705 (rima consonante en *-abra*) rima también con el 2706.

<sup>1001</sup> Estamos ante un aparte de Deidamia, que repite los tres versos pronunciados anteriormente por Irífle: «(“¿Pues si a Deidamia no miro / quedar por reina de Tiro, / la coronaré en Ceilán?”)» (vv. 2919-2921), de modo que no se ajustan al esquema métrico de la redondilla.

|           |                                                                                                                                                                                                                                                  |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 3256-3257 | 2 versos octosílabos de enlace que riman con el romance (e)                                                                                                                                                                                      |
| 3258-3261 | cuarteto-lira (fragmento musicado)                                                                                                                                                                                                               |
| 3262-3361 | redondillas                                                                                                                                                                                                                                      |
| 3362-3365 | cuarteto-lira (fragmento musicado)                                                                                                                                                                                                               |
| 3366-3370 | quintilla                                                                                                                                                                                                                                        |
| 3371-3538 | romance endecha (i)                                                                                                                                                                                                                              |
| 3539-3974 | romance (e-a) con la interpolación a modo de estribillo de un pareado de heptasílabo + endecasílabo en los versos 3539-3540, un pareado repetido de endecasílabos en los versos 3669-3672, y dos versos endecasílabos sueltos (vv. 3719 y 3732). |

#### RESUMEN DE LAS FORMAS MÉTRICAS

| <i>Estrofas</i> | <i>Número de versos</i> | <i>Porcentaje</i> |
|-----------------|-------------------------|-------------------|
| Romance         | 2791                    | 70,2 %            |
| Redondilla      | 771                     | 19,4 %            |
| Romance endecha | 168                     | 4,2 %             |
| Silva           | 137                     | 3,4 %             |
| Romancillo      | 82                      | 2,1 %             |
| Cuarteto-lira   | 20                      | 0,5%              |
| Quintilla       | 5                       | 0,1 %             |

#### 4.2. NOTAS SOBRE LA VERSIFICACIÓN DE LA COMEDIA

El último período de producción calderoniana de acuerdo con sus características métricas abarca los años 1665-1680, según estableció Hilborn en su análisis cuantitativo de usos métricos en la obra dramática del poeta. Hacia el final de su trayectoria se advierte una tendencia a la simplificación métrica y un aumento progresivo del empleo del romance. En efecto, la variedad de formas métricas en *Duelos de amor y lealtad* es reducida en comparación con otras comedias, especialmente las del primer Calderón, más cercano a Lope<sup>1002</sup>. Si aunamos las variedades de romancillo y endecha a las del romance, en realidad solo se emplean cinco metros distintos, con un porcentaje de uso muy dispar. El predominio del romance es absoluto, con un 70,2 % y alcanzando casi el 77% si tenemos en cuenta sus distintas modalidades. Esta marcada preferencia por el romance —empleado por Calderón el doble del promedio general de la comedia del Siglo de Oro según Marín— tiene como consecuencia inmediata la pérdida de casi toda su especialización dramática<sup>1003</sup>. La función asignada por Lope en su *Arte Nuevo* de servir para la presentación de «relaciones» se advierte en varios lugares de la comedia, particularmente el de tipo informativo sobre algún suceso ocurrido con anterioridad fuera de escena o clave para el desarrollo dramático. Sirvan de ejemplo los versos en los que Leonido narra la destrucción de Fenicia y su navegación hasta la llegada a las costas de Tiro (vv. 858-1215), la escena en la que Toante le explica a Irífle su caída del caballo y su salvación antes de ser arrojado al mar por parte de los soldados fenicios (vv. 1116-1129), o los versos en los que

<sup>1002</sup> Ver al respecto la tabla de porcentajes de uso de los distintos metros en las tres primeras piezas de Calderón y algunas de las comedias de Lope escritas en los mismos años que recoge Hilborn, 1938, p. 4.

<sup>1003</sup> Ver Marín, 1982, p. 97.

Deidamia le relata a su confidente Laura el instante en que vio el galanteo de Cenón con Irífile (vv. 1264-1280). No obstante, Calderón se aleja de su uso más tradicional al servirse del romance para los afligidos soliloquios de Irífile y Toante al final de la primera jornada, los numerosos monólogos reflexivo-morales de Toante, las afectadas saluciones galantes entre Irífile y Deidamia o para situaciones de marcada solemnidad, como la elección del nuevo rey o la decisión final de Alejandro Magno de perdonar a Tiro.

Otra de las consecuencias de esta generalización de la función dramática del romance es la inclinación calderoniana por variar la asonancia en los pares cada vez que emplea el metro. En nuestra comedia llega a utilizar hasta siete rimas diferentes, incluyendo los romances endecha: *e-a*, *e-o*, *a-a*, *i-o*, *é*, *e í*, con la única repetición de *e-a*, en la primera tirada y en la última de la pieza. También se cumple en *Duelos* la tendencia de don Pedro a terminar sus comedias y a menudo los dos primeros actos en romance, pues las tres jornadas se cierran con su metro preferido<sup>1004</sup>.

El segundo metro empleado es la redondilla, en un porcentaje significativamente menor, con un 19,4%. Las cifras ofrecidas por Hilborn revelan un progresivo descenso del uso de esta estrofa, que en sus primeras comedias se sitúa en torno al 30%, frente al incremento del romance<sup>1005</sup>. De todos modos, *Duelos* es la comedia de este último período con mayor porcentaje de redondilla según los datos recogidos por Hilborn, con lo que está ligeramente por encima de la media del momento<sup>1006</sup>.

Aunque habitualmente la redondilla se asocia con «diálogos de tipo conflictivo o tenso»<sup>1007</sup>, como la acalorada discusión mantenida ente Irífile y Toante en los versos 1843-1918, en *Duelos* se emplea particularmente en lugares que con frecuencia se reservan para el romance. Es el metro preferido para relaciones de tipo autobiográfico, como en los casi cien versos en los que Irífile explica a Deidamia quién es y cómo ha partido desde Ceilán para ayudar al ejército persa (vv. 609-690). También se advierte en relaciones informativas: Laura se sirve de la redondilla para explicar a Leonido el plan de Deidamia de devolver a Irífile a Ceilán (vv. 1806-1805), al igual que Toante al informar a Leonido del plan de venganza ideado por Códroas (vv. 3235-3255). Como indica Marín, la redondilla también se observa en comentarios burlescos en boca del gracioso<sup>1008</sup>. Encontramos un ejemplo de este uso en los versos 1888-1891 y en la escena cómica protagonizada por Flora y Morlaco en los versos 2707-2770.

El tercer metro empleado, si bien con un porcentaje muy por debajo de los dos anteriores, es la variedad de romance denominado endecha, de versos heptasílabos, con un 4,2 %. De acuerdo con Hilborn, es característica de esta última etapa calderoniana la prominencia de endechas, que «did not come into general use, except in the earliest plays, until 1661»<sup>1009</sup>. También destaca el estudioso el uso de endechas en sus últimas piezas «without songs». Los

---

<sup>1004</sup> Marín, 1982, p. 99.

<sup>1005</sup> En sus tres comedias más tempranas, Hilborn, 1938, p. 4 sitúa el uso de la redondilla en un 25% en el caso de *Amor, honor y poder*, en un 41% en *La selva confusa* y en un 32% en *Judas Macabeo*, en contraste con los respectivos 44%, 33% y 41% de romance. Como bien señala Marín, parece ser que «la baja frecuencia de redondillas con relación al romance, sugiere que el notable aumento de éste se hizo a expensas de aquéllas, con el doble efecto de transferirse ciertas funciones de las redondillas al romance y, a su vez, de aparecer en ocasiones redondillas con asonancia de romance» (Marín, 1982, p. 100).

<sup>1006</sup> En *El gran príncipe de Fez* el empleo es de un 11%, en *Fieras afemina amor* de un 13%, en *La estatua de Prometeo* apenas llega al 2%, en *El segundo Escipión* se sitúa en el 14% y en la última comedia de Calderón, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, alcanza el 10%. Ver Hilborn, 1938, p. 71.

<sup>1007</sup> Marín, 1982, p. 100.

<sup>1008</sup> Marín, 1982, p. 100.

<sup>1009</sup> Hilborn, 1938, p. 41.

168 versos en este metro se producen en uno de los momentos climáticos de la tercera jornada, cuando los hombres persas esperan la llegada del amanecer para elegir al nuevo rey de Tiro. El pasaje cuenta con un importante componente musical, pues los dos coros enuncian repetidamente un canto en alabanza al sol, pero igualmente dialogan algunos soldados con Cósdroas y Toante hasta que, finalmente, el protagonista les explica que él ha sido el primero en ver los rayos de la aurora. La presencia del romance endecha es en el último Calderón superior a la del romancillo, que de todas formas experimenta un incremento con respecto a la etapa anterior<sup>1010</sup>, con un porcentaje de uso del 3,4 % en *Duelos*. El empleo de este metro corto se limita a los fragmentos intercalados que recitan o cantan los personajes acompañados de la música en las jornadas primera y segunda<sup>1011</sup>. Los versos en romancillo de la primera jornada, con rima en *e-a*, son enunciados por las damas que sirven a Deidamia. Su júbilo ante la victoria de los fenicios se manifiesta con un estribillo repetido hasta en ocho ocasiones a lo largo de la jornada. En la segunda, el romancillo con rima en *a-a* presenta pequeñas irregularidades al combinarse con versos pentasílabos, tal y como se ha señalado. Esta circunstancia también parece darse con frecuencia en las últimas comedias del dramaturgo, pues Hilborn señala «a very frequent intermingling of octosyllabics with shorter metres (three or five syllables)»<sup>1012</sup>. El romancillo en este caso constituye un canto a la diosa Diana repetido seis veces por parte de los hombres persas mientras urden su plan de venganza.

Solo se ha registrado un fragmento musicado para el que se ha empleado un metro distinto del romance endecha o romancillo. Se trata de un cuarteto-lira interpretado por la música y los soldados persas en un elogio al dios Apolo, que reiteran en un total de cinco ocasiones.

En lo que respecta a la silva, solo tiene una presencia del 3,4 % en la comedia, un porcentaje de uso que se mueve en la media habitual de Calderón durante toda su producción dramática, que rara vez supera el 10%<sup>1013</sup>. Como recuerda Marín, la frecuencia con la que aparecen los metros renacentistas de origen italiano en sus comedias es mucho menor que la de los castellanos tradicionales<sup>1014</sup>. De hecho, la octava real o el soneto ni siquiera llegan a advertirse en *Duelos*. El único pasaje en silvas, de 137 versos (vv. 2570-2706) se sitúa al comienzo de la tercera jornada. Predomina la silva de consonantes, aunque tal y como apunta Hilborn, «we again find a considerable number of *quintilla* and abab rhymes, along with some unrhymed verses, as in period 1651-60»<sup>1015</sup>. El fragmento en cuestión constituye una escena ceremoniosa y grave de apertura del tercer acto con la marcha de Alejandro Magno y sus tropas. Cenón se presenta ante el emperador macedonio para explicarle lo sucedido al pueblo fenicio y pedirle auxilio ante la venganza que los soldados persas han urdido. Este extenso parlamento en tono expositivo, con pequeñas intervenciones de Alejandro, concuerda con uno de los usos frecuentes de la silva en Calderón: «He used them rather for descriptive passages —from outer scene to inner heart pangs— and for general exposition of situation»<sup>1016</sup>.

<sup>1010</sup> Hilborn, 1938, p. 70.

<sup>1011</sup> Como apunta Baehr, los romancillos «Desde Lope arraigan en el teatro de los Siglos de Oro como intermedios líricos, por lo general cantados» (1970, p. 221).

<sup>1012</sup> Hilborn, 1938, p. 70.

<sup>1013</sup> Ver Hilborn, 1938.

<sup>1014</sup> Marín, 1982, p. 102.

<sup>1015</sup> Hilborn, 1938, p. 70. En el completo estudio que Hilborn llevó a cabo acerca del uso de la silva en la obra dramática calderoniana, estableció una distinción entre versos «rimed in pairs» (RP), «other rhymes» (OR) y «unrimed» (UNR). En el caso de *Duelos*, de los 136 versos en silvas que localizó —hemos identificado 137—, 106 son silvas pareadas (RP), 23 presentan otras rimas (OR) y 1 queda suelto (UNR). Ver Hilborn, 1943, p. 134.

<sup>1016</sup> Hilborn, 1943, p. 147.



Por último, el uso de la quintilla se ve tan reducido hasta el punto de registrarse una única estrofa en este metro, que representa un insignificante 0,1 % de la comedia<sup>1017</sup>. Marín señala que «se las asocia a menudo con escenas patéticas y líricas»<sup>1018</sup>. En este caso, la quintilla es enunciada por Códroas, quien interviene en una escena ceremoniosa para pedir que cese el canto en alabanza al dios Apolo, recitado en cuarteto-lira, para que den comienzo los coros y enuncien una nueva canción ante la inminente salida del sol. Así, Códroas da paso al pasaje en endechas sirviendo de enlace entre los dos fragmentos musicados.

En resumen, los usos métricos de *Duelos de amor y lealtad* se ajustan a la última etapa de la trayectoria dramática calderoniana. La hegemonía del romance en detrimento de otros metros como la redondilla o las silvas es evidente. El marcado componente musical de la comedia explica la presencia del romance endecha y del romancillo, como ocurre en comedias como *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* o *La estatua de Prometeo*, de este último período. Asimismo, se comprueba la simplificación métrica hacia la que se dirigió Calderón en sus comedias más tardías. La décima ha desaparecido<sup>1019</sup>, así como la octava real, el soneto, la lira sextina o la copla real.



<sup>1017</sup> Sobre la quintilla en Calderón Hilborn afirma: «Following Lope's death, Calderón uses *quintillas* in most comedias until 1640, but from then until 1658 in only 5 of 16 dated plays, and in only 2 of these 5 in proportions of more than 1 per cent [j] After 1663, they occur only in small quantity, nearly always as sung lyrics» (Hilborn, 1948, p. 307).

<sup>1018</sup> Marín, 1983, p. 1143.

<sup>1019</sup> «In the very latest plays, nevertheless, we do not find *décimas*, except for 10 lines in *Hado y divisa de Leonido y Marisa*, while *Fineza contra fineza* has 4 per cent. The last dated play containing an appreciable proportion of this metre is *Fieras afemina amor*, of 1669, with 5 per cent» (Hilborn, 1938, p. 72).

### III. CONCLUSIONES GENERALES





Dada la escasa atención que la crítica ha prestado a *Duelos de amor y lealtad*, resultaba pertinente examinar sus aspectos literarios más significativos y abordar un estudio textual para cumplir con el principal objetivo de esta tesis doctoral: suplir un vacío en los estudios calderonianos mediante la elaboración de una edición crítica anotada de la comedia. Para ello, ha sido necesaria la consulta de una ingente bibliografía del teatro aurisecular y de la técnica dramática de Calderón, así como un rastreo en catálogos, registros bibliográficos y la visita a algunas bibliotecas españolas y europeas para acceder a los testimonios conservados. Asimismo, los instrumentos que proporciona la ecdótica han servido para la fijación del texto crítico.

El primer capítulo del estudio literario se centra en esclarecer la fecha de composición de la obra. Aunque todos los críticos que se han aproximado a la datación de las comedias de Calderón proponen sin discusión el año de 1678, no contamos con documentación precisa sobre su fecha de estreno. La posible referencia indirecta en los versos finales de la pieza a la Paz de Nimega firmada entre España y Francia en septiembre de 1678 es el argumento principal del que se sirven Hartzenbusch, Reichenberger o Cruickshank para ubicarla cronológicamente. No obstante, como se ha documentado, la deseada concordia y el regocijo por la buena nueva no llegó hasta principios del año siguiente, en el que también se produjo un acontecimiento de enorme trascendencia para la Corona española: el casamiento entre el joven monarca Carlos II y María Luisa de Orleáns, que reforzaba la paz tan esperada. Por ello, debemos ampliar la franja de composición y conjeturar que tal vez se estrenó incluso en 1679, un año marcado por la reciente resolución del conflicto. En cualquier caso, las alusiones implícitas a Carlos II —monarca en funciones desde 1675—, los rasgos métrico-estilísticos de la comedia y su registro en la lista de Marañón junto a las consideradas últimas obras de Calderón nos obligan a situarla en los años finales de la producción dramática del poeta.

La adscripción de *Duelos* a un género o a determinados subgéneros dramáticos ha planteado menos problemas. Después de realizar un repaso por las distintas propuestas taxonómicas de Arellano, Vitse u Oleza, nuestra comedia parece encajar en la esfera de las obras dramáticas serias, particularmente en la comedia heroica o drama historial, pues cumple con los criterios prototípicos de esta categorización. De todos modos, en todo drama de historia antigua la materia histórica no está reñida con elementos provenientes de otros subgéneros dramáticos. El dilema de amor y lealtad que concierne al protagonista, el pentágono de amores correspondidos y desacordes, así como la ambientación palaciega o los mecanismos de ocultación del secreto acercan la comedia a la materia palatina. Asimismo, nos encontramos ante una obra concebida para ser representada en palacio, con una escenografía imponente y una importante presencia de la música y de la dimensión mitológica, características que la sitúan entre las denominadas comedias de espectáculo. Después de clasificar la pieza, se analiza en este capítulo el modo en que Calderón moldea libremente el material histórico que le sirve de inspiración para el argumento. De acuerdo con sus intereses dramáticos adapta el breve episodio relatado por el historiador Justino (ss. II-III) en su *Epítome de las historias filípicas de Pompeyo Trogo*. Por último, en el tercer apartado se realiza un examen de los últimos años de la carrera dramática de Calderón, momento en el que se descubre un marcado interés del poeta por los dramas de materia histórica protagonizados por héroes o figuras míticas de la Antigüedad. Los ejemplos de virtud y las reflexiones sobre el modelo de conducta del perfecto príncipe que se deslizan en ellas concuerdan con la función pedagógico-formativa del teatro que pareció cobrar fuerza durante los primeros años de reinado de Carlos II.

Los temas principales, recurrentes en la dramaturgia calderoniana, se abordan en el siguiente capítulo. La cuestión dilemática amor-lealtad que concierne al protagonista rige la arquitectura dramática de *Duelos*. El motivo del amante que renuncia al amor de su dama por

la fidelidad que debe a un amigo o superior se encuentra ya en la tradición folclórica y es explotado por el poeta en un número elevado de piezas. Motivos como el *vencerse a sí mismo* o la visión de la lealtad ligada al concepto de *amicitia* ciceroniana, entendida como valor superior al amor, se remontan a la tradición clásica. El secreto y su principal fórmula de protección, el silencio, surgen de las tensiones generadas entre los valores del amor, el honor y la lealtad. Se estudian los procedimientos retóricos de la denominada «estilística del silencio» y se examinan desde la perspectiva de la trama las técnicas de *simulatio* y *dissimulatio* para la ocultación y fingimiento del secreto. Se detecta asimismo una segunda línea argumental que gira en torno al tema del poder y la autoridad a partir de las luchas entre persas y fenicios por el dominio de Tiro. Calderón aprovecha la trama para deslizar reflexiones acerca del buen o mal ejercicio del gobernante con el objeto de proponer modelos ejemplares de conducta.

Después de presentar un repaso, a modo de estado de la cuestión, de los distintos enfoques propuestos por la crítica para la estructuración de las obras dramáticas áureas en unidades segmentales, en el cuarto capítulo se ofrece un deslinde de la estructura de la comedia, organizada en dos subtramas, de acuerdo con la interacción hermenéutica entre los criterios de cambio métrico, cambio de lugar y tiempo, de escenario vacío y de acción dramática. Se ofrece, asimismo, un esquema ilustrativo en el que se sintetiza nuestra propuesta de segmentación. La división en cuadros y microsecuencias establecida ha planteado problemas derivados de la escasa variación estrófica de la comedia y de la falta de aplicabilidad del criterio basado en el escenario vacío, puesto que no siempre se corresponde con un cambio argumental, una verdadera ruptura espacial o una interrupción en la progresión de la acción dramática. Del deslinde se comprueba la marcada tendencia calderoniana a la reducción temporal —cada jornada sucede en el lapso aproximado de un día—, si bien la variedad de espacios en los que transcurre la acción presenta mayor irregularidad dependiendo del acto.

El recorrido por la trayectoria escénica de la comedia cierra el bloque dedicado al estudio literario. La documentación conservada sobre la vida en la escena de los últimos decenios del siglo XVII da noticia de hasta siete representaciones de *Duelos*, seis de ellas en escenarios palaciegos. El número es relativamente elevado si tenemos en cuenta que la obra hubo de representarse por vez primera al filo de los años 80 del siglo. El éxito que pareció cosechar en el Seiscientos se extendió a la centuria siguiente, pues se ha registrado casi medio centenar de representaciones, tanto en los corrales madrileños de la Cruz y del Príncipe como en otros teatros de la geografía española. Asunto y puesta en escena encajan con los gustos del auditorio del XVIII, lo que explica la abundancia de reposiciones, algunas de ellas bajo la etiqueta «de subida». La pervivencia y alta consideración de nuestro dramaturgo en la esfera teatral dieciochesca se confirman con la elección de la comedia calderoniana de entre las opciones que se barajaron para celebrar dos fiestas de teatro con motivo del matrimonio regio entre la infanta María Luisa y Pedro Leopoldo. El 14 de febrero de 1764 *Duelos* se representó en el gran Coliseo del Buen Retiro ante las personalidades más distinguidas de la política y realeza europeas. A partir de la extensa y detallada documentación localizada en el Archivo de la Villa de Madrid, de enorme interés testimonial, se ha realizado un recorrido por el proceso de planificación del evento; asimismo, se aporta numerosa información acerca de los intérpretes y encargados de la puesta en escena, vestuario, confección de la loa y sainetes, etc. Se comprueba la relevancia del evento palaciego y la coordinación entre el Ayuntamiento madrileño y la casa real para la puesta en marcha de la maquinaria necesaria para la celebración del festejo. Por último, se ha documentado una representación de *Duelos* en suelo americano, concretamente en la Villa Imperial de Potosí por la proclamación de Luis I como monarca de España.

El segundo bloque de esta tesis se dedica al estudio textual de la pieza. Tras la descripción bibliográfica de los testimonios que conforman las dos tradiciones, impresa y manuscrita, en el



segundo capítulo se examina el valor textual y las relaciones de filiación de los testimonios conservados. El cotejo revela que la edición príncipe de la comedia, la *Novena parte* editada por Juan de Vera Tassis en 1691, es, a la postre, el único testimonio textualmente relevante. Las ediciones impresas y las sueltas del siglo XVIII son *descripti*, y los dos manuscritos localizados fueron manejados por un apuntador o director de escena para una adaptación palaciega de la comedia a mediados del siglo XVIII. Nuestro cotejo también demuestra que el antecedente de ambas copias deriva de VT. Por lo tanto, la situación textual tan particular de la comedia nos obliga a tomar como texto base para nuestra edición el publicado por el «mayor amigo» de Calderón. Pese a las críticas vertidas sobre el método de trabajo de Vera Tassis, sus dudosos vínculos con Calderón o su a veces excesivo intervencionismo —cuestiones que también se abordan el estudio— el texto de *Duelos* recogido en el tomo noveno apenas presenta erratas, faltas métricas o de sentido, defectos de rima o incoherencias sintácticas. Se ha registrado un total de veintiún errores, en su mayoría pequeños despistes gramaticales y algún que otro error de locutor fácilmente subsanable *ope ingenii*. La única falta de mayor entidad supone la ausencia del cuarto verso de una redondilla (v. 857), que sirve de enlace con una larga tirada en romance.

Si bien las ediciones sueltas del siglo XVIII transmiten un alto número de errores presentes en la edición príncipe, las copias manuscritas y las ediciones modernas han servido de mayor ayuda para la enmienda del texto base. En ocasiones, las correcciones de los encargados de la adaptación dieciochesca de la comedia y especialmente el tino de Hartzenbusch se han tenido en cuenta en nuestra edición. Aunque siguiendo las pautas de Arellano se ha prescindido de un aparato crítico al uso por su falta de operatividad en este caso, todas las lecturas alejadas del texto veratassiano se explican en el estudio textual y en nota al pie. Así pues, la fijación del texto se justifica a partir del análisis sintáctico y semántico de cada pasaje, sin olvidar los usos estilísticos de Calderón.



#### IV. ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA





## 1. ABREVIATURAS EMPLEADAS

|             |                                                                                                                                                                                             |
|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Aut.</i> | <i>Diccionario de Autoridades</i> (1726-1739), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (3 vols.).                                                                                                |
| BAE         | Juan Eugenio Hartzenbusch, ed., <i>Comedias de don Pedro Calderón de la Barca</i> , Madrid, Rivadeneyra, 1848-1850 (4 vols.).                                                               |
| CATCOM      | Teresa Ferrer Valls, dir., <i>Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)</i> : <a href="http://catcom.uv.es/consulta/">http://catcom.uv.es/consulta/</a> |
| CORDE       | <i>Corpus diacrónico del español</i> : <a href="http://corpus.rae.es/cordenet.html">http://corpus.rae.es/cordenet.html</a>                                                                  |
| Corominas   | Joan Corominas, <i>Breve diccionario etimológico de la lengua castellana</i> , Madrid, Gredos, 1983 (3ª ed.).                                                                               |
| Cov.        | Sebastián Covarrubias Horozco, <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> , ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.                  |
| Cuervo      | Rufino José Cuervo et alii, <i>Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana</i> , Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1992-1994.                                              |
| DICAT       | Teresa Ferrer Valls, dir., <i>Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)</i> , Kassel, Reichenberger, 2008.                                                       |
| DPD         | Real Academia Española, <i>Diccionario panhispánico de dudas</i> , Madrid, Santillana, 2005.                                                                                                |
| DLE         | Real Academia Española, <i>Diccionario de la lengua española</i> , Madrid, Espasa Calpe, 2014 (23ª ed.).                                                                                    |
| Gaceta      | <i>Gaceta de Madrid</i> (1697-1936): <a href="https://www.boe.es/buscar/gazeta.php">https://www.boe.es/buscar/gazeta.php</a>                                                                |
| Manos       | Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, dir., <i>Manos</i> : <a href="http://www.manos.net">www.manos.net</a>                                                                           |
| Moliner     | María Moliner, <i>Diccionario de uso del español</i> , Madrid, Gredos, 1990.                                                                                                                |
| Ortografía  | <i>Ortografía de la lengua española</i> , Real Academia Española, Madrid, Espasa, 2010.                                                                                                     |
| Quijote     | Cervantes Saavedra, Miguel de, <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> , ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, 1982 (2 vols.).                                                    |
| TESO        | <i>Teatro español del Siglo de Oro</i> , CD-Rom, ed. Simón Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998.                                                                                    |
| OC          | Ángel Valbuena Briones, ed., <i>Obras completas. Dramas y Comedias</i> , Madrid, Aguilar, 1960 y 1966, tomos I y II.                                                                        |





## 2. BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA ESPAÑOLA, Real, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2014 (23ªed.).
- *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Santillana, 2005.
- *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.
- ADILLO RUFO, Sergio, *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón de la Barca en España (1715-2015)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.
- AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión, «La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal», *Revista general de información y documentación*, 17, 1, pp. 133-164.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974.
- AHMED, Uta, «La función del cuento en las comedias de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, ed. Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, 1973, pp. 71-77.
- AICHINGER, Wolfram, «El secreto en la comedia de Calderón y en la vida cortesana», en *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013, pp. 705-712.
- AICHINGER, Wolfram, Simon KROLL y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO (2015): ver Calderón de la Barca, *El secreto a voces*.
- ALDEA, Ángela, «Procedencia y trasiego del papel en la Real Academia de San Carlos y nueva aportación de filigranas de su archivo histórico», *Actas III Congreso nacional de historia del papel en España (AHHP)*, Banyeres de Mariola, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència de la Generalitat Valenciana, 1999, pp. 195-250.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1999.
- ALONSO, Dámaso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-poesía-teatro)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 115-186.
- (1988): ver Medrano, Francisco, *Poesía*.
- ALTAMIRANDA, Daniel (1995): ver Calderón de la Barca, *Basta callar*.
- ALVARADO TEODORICA, Tatiana (2013): ver Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud, *José de Nebra Blasco: vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.
- «El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768)», *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, 4, 2011, pp. 19-36.
- ALVITI, Roberta, «Calderón y el refranero», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 23-36.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March, 1976.
- ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996 (2 vols.).
- ANDRÉS, Christian, *Visión de los Pizarros, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina*, Kassel, Reichenberger, 1991.

- ANTÓN, Susana, «La reutilización de música preexistente en el teatro breve español entre 1650 y 1700. Repertorio y procedimientos», *Edad de Oro*, XXII, 2002, pp. 265-281.
- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000a, pp. 19-37.
- «Sobre construcción y sentido de *La dama duende* de Calderón», *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 3, 2000b, pp. 61-93.
- «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- (2006a): ver Calderón de la Barca, *La dama duende*.
- «Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia: el caso de *Cada uno para sí*», en *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006b, pp. 1-13.
- «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, 2007a, pp. 1-30.
- «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, 2007b, pp. 32-82.
- (2008): ver Calderón de la Barca, *La vida es sueño*.
- «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 77-97.
- «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, eds. Luciana Gentili y Renata Londero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 129-146.
- «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle serie*, 42, 1, 2012, pp. 145-162.
- «El segundo Escipión y la desactivación de lo trágico (una lectura intratextual)», en *Calderón frente a los géneros*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, pp. 47-57.
- «Estructura dramática y función de la polimetría en *La cisma de Ingalaterra* de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the comediantes*, 70, 2, 2018, pp. 93-110.
- «La articulación espacio-temporal de las secuencias dramáticas en el teatro de Calderón y la realización de la Base de Datos “Calderón Digital”: algunos casos de estudio», *Studia Aurea*, 13, 2019, pp. 319-332.
- ARANA, Rocío (2012): ver Calderón de la Barca, *Auristela y Lisidante*.
- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin hispanique*, 88, 1-2, 1986, pp. 47-92.
- «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- «Loa de la comedia *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo. Estudios y ediciones críticas*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang y Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 253-273.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995a.
- «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1995b, pp. 411-443.

- «Poesía, historia, mito en el drama áureo: los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo», en *El drama histórico: teoría y comentarios*, ed. Kurt Spang, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, pp. 171-191.
- *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- «Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia», en *Calderón: Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de Marzo de 2000)*, eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001a, pp. 3-16.
- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001b.
- «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, dir. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 21-34.
- *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006a.
- «El gracioso en el teatro de Bances Candamo», en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, coord. Odette Gorsse, Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006b, pp. 15-34.
- *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón», en *Compostella Aurea: Actas del VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 19-33.
- «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario calderoniano*, 2, 2009a, pp. 15-49.
- (2009b): ver Calderón de la Barca, *El árbol de mejor fruto*.
- «Los disparates de Calderón», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 37-66.
- «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *RILCE*, 27, 1, 2011, pp. 9-34.
- «La comedia historial de Bances Candamo», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, eds. Oana Andreia Sămbrian, Mariela Insúa Cereceda y Antonie Mihail, Craiova, Editura Universitaria Craiova, 2012, pp. 102-117.
- (2013): ver Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*.
- «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44, 1, 2015, pp. 199-213.
- «Autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro. Géneros y casos», *Bulletin hispanique*, 119, 1, 2017, pp. 29-44.
- «Calderón y los géneros dramáticos, con otras cuestiones anejas: honor, amor, legitimación política y autoridad de las taxonomías», *RILCE*, 34, 1, 2018, pp. 100-126.
- ARELLANO, Ignacio, Antonio FEROS y Jesús M<sup>a</sup> USUNÁRIZ, *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- ARELLANO, Ignacio y Luis GALVÁN (2001): ver Calderón de la Barca, *¿Quién hallará mujer fuerte?*.

- ARELLANO, Ignacio, y Víctor GARCÍA RUIZ (1989): ver Calderón de la Barca, *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*.
- ARELLANO, Ignacio y Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ, *Imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016.
- ARELLANO, Ignacio, Christoph STROSETZKI y Edwin WILLIAMSON, *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- ARISTÓTELES, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, Ana (2007): ver Calderón de la Barca, *El médico de su honra*.
- ARMENGOL MARTÍ, Jordi, «La fabricación de papel en la Riera de Mediona-Ruidebitlles en el siglo XVIII: los papeles Cardús», en *Actas del XI Congreso Nacional de Historia del Papel, (Sevilla, 17-19 de junio de 2015)*, Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2015, pp. 465-478.
- ARRIANO, Flavio, *Anábasis de Alejandro Magno*, ed. y trad. Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Gredos, 2001.
- ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, eds. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, Providence, Brown University Press, 1965.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- ASTRANA MARÍN, Luis, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Dramas*, Madrid, Aguilar, 1932.
- AUBET, María Eugenia, «Byblos y Tiro. Desarrollo y reestructuración urbanísticas en Fenicia», en *Phönizisches und punisches Städtewesen*, eds. Sophie Helas y Dirce Marzoli, Mainz, Iberia Archaeologica 13, pp. 21-37.
- AUSEJO, Serafín, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1987 (8ª ed.).
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- BACZYŃSKA, Beata, «Pedro Calderón de la Barca y su *Primera y Segunda parte*. Una hipótesis de trabajo», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. I, pp. 249-61.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- BAINTON, Alastair J. C., «The “comedias sueltas” of Antonio Sanz», *Transactions of Cambridge Bibliographical Society*, 7, 2, 1978, pp. 248-254.
- BALMACEDA, José Carlos, «La filigrana de los tres círculos en la documentación malagueña del siglo XVIII», en *Actas: III Congreso nacional de historia del papel en España (AHHP)*, Banyeres de Mariola, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència de la Generalitat Valenciana, 1999, pp. 273-293.
- BANCES Y LÓPEZ-CANDAMO, Francisco de, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- BARNADAS, Joseph y Ana FORENZA, «Noticias sobre el teatro en Charcas (siglos XVI-XIX)», *Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia. Anuario*, 2000, pp. 557-576.
- BARONE, Lavinia, *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.
- BENABU, Isaac, *On the Boards and in the Press. Calderón's «Las tres justicias en una»*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- BENTLEY, Bernard P. E. (2000): ver Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*.
- BERGMAN, Hannah E., ed., *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España: siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1970.



- BLÁZQUEZ, Feliciano, *Diccionario de mitología: dioses, héroes, mitos y leyendas*, Estella, Verbo Divino, 2005.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- BLECUA, José Manuel (1996): ver Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*.
- BOBES NAVES, Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1991.
- BOURGADE, Florence, «Bodas reales en el siglo XVIII: representaciones e ideología», en *España festejante: el siglo XVIII*, ed. Margarita Torrión, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp. 219-230.
- BRANCAFORTE, Benito (1975): ver Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, «La realidad de la ficción negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264-68.
- *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, SGEL, 1976.
- BROWN, Jonathan y John H. ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, trad. Vicente Lleó y María Luisa Balseiro, Madrid, Taurus, 2003.
- CAAMAÑO ROJO, María, *Edición crítica de «El mayor monstruo del mundo»*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006 [tesis de doctorado].
- (2017): ver Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*.
- CABAÑERO SÁNCHEZ, Patricia, *Relaciones de sucesos, fiesta cortesana y literatura con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orléans, 1679*, Madrid, UNED, 2016 [tesis de doctorado].
- CAJÍAS DE LA VEGA, Fernando, «La fiesta barroca en Potosí», en *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*, Pamplona, Fundación Visión Cultural / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 73-84.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, eds. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989.
- *Los alimentos del hombre*, ed. Miguel Zugasti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009.
- *Amado y aborrecido*, ed. María Carbajo Lago, tesis de doctorado en desarrollo en la Universidad de Santiago de Compostela.
- *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008b.
- *A María el corazón*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- *Amor, honor y poder*, ed. Zaida Vila Carneiro, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- *Antes que todo es mi dama*, ed. Bernard P. E. Bentley, Kassel, Reichenberger, 2000.
- *El año santo de Roma*, eds. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- *El año santo en Madrid*, eds. Ignacio Arellano y Carlos Mata, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
- *El árbol de mejor fruto*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2009.
- *El arca de Dios cautiva*, ed. Catalina Buezo, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002.
- *Argenis y Poliarco*, ed. Alicia Vara López, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.

- *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011d.
- *El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011b.
- *Auristela y Lisidante*, ed. Rocío Arana, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- *La aurora en Copacabana*, ed. José Elías Gutiérrez Meza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- *Autos sacramentales*, ed. Enrique Rull Fernández, Madrid, Biblioteca Castro, 1996-2001 (3 vols.).
- *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Rivas, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- *Basta callar*, ed. Daniel Altamiranda, Kassel, Reichenberger, 1995.
- *Basta callar*, ed. Margaret R. Greer, Ottawa, Dovehouse, 2000.
- *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- *Cada uno para sí*, ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.
- *Un castigo en tres venganzas*, eds. Margaret R. Greer y Francisco Sáez Raposo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- *Céfalo y Pocris*, ed. Ignacio Arellano, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2013.
- *La cena del rey Baltasar*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- *La cisma de Inglaterra*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Kassel, Reichenberger, 2001.
- *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2009.
- *Comedias, V. Quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones, corregidas y dadas a la luz por Juan Jorge Keil*, ed. Juan J. Keil, Leipsique, Ernesto Fleischer, 1827-1830.
- *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2006.
- *La desdicha de la voz*, ed. Terry R. A. Mason, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.
- *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- *El diablo mudo*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- *La divina Filotea*, ed. Luis Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2006.
- *El divino Orfeo*, ed. J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.

- *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. Don W. Cruickshank, London, Tamesis Books, 1971.
- *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret R. Greer, Kassel, Reichenberger, 1986.
- *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.
- *Fieras afemina amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.
- *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.
- *El golfo de las sirenas*, ed. Sandra L. Nielsen, Kassel, Reichenberger, 1989.
- *El gran mercado del mundo*, ed. Ana Suárez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2003.
- *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, ed. Claudio Ybarra Silva, Madrid, Playor, 1974.
- *La hija del aire: tragedia en dos partes*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- *El indulto general*, eds. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- *La inmunidad del sagrado*, eds. José María Ruano de la Haza, Delia Gavela y Rafael Martín, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
- *Judas Macabeo*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- *La lepra de Constantino*, eds. Luis Galván y Rocío Arana, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2008.
- *El mágico prodigioso*, ed. Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- *El mayor de los días*, eds. Ignacio Arellano y Miguel Zugasti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013a.
- *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, ed. María Caamaño Rojo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- *El médico de su honra*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1989.
- *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- *El monstruo de los jardines*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- *Nadie fíe su secreto*, ed. Paula Casariego Castiñeira, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- *La nave del mercader*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- *No hay instante sin milagro*, eds. Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva y Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- *El nuevo hospicio de pobres*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- *El nuevo palacio del Retiro*, ed. Alan K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- *Obras completas. Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960, vol II.
- *Obras completas. Dramas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
- *Obras completas. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, vol I.

- *El orden de Melquisedec*, ed. Ignacio Pérez Ibáñez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
- *Las órdenes militares*, ed. José María Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
- *La piel de Gedeón*, ed. Ana Armendáriz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- *Primero y segundo Isaac*, eds. Ángel L. Cilveti y Ricardo Arias, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
- *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- *Psiquis y Cupido (Toledo)*, ed. Enrique Rull, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- *La puente de Mantible*, eds. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- *El purgatorio de San Patricio*, ed. José María Ruano de la Haza, Liverpool, University Press, 1988.
- *¿Quién hallará mujer fuerte?*, eds. Ignacio Arellano y Luis Galván, Kassel, Reichenberger, 2001.
- *Saber del mal y el bien*, ed. Victoriano Roncero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- *El sacro Pernaso*, eds. Antonio Cortijo y Alberto Rodríguez Rípodas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2006.
- *El santo rey don Fernando. Primera parte*, eds. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- *El santo rey don Fernando. Segunda parte*, ed. Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2016.
- *El secreto a voces*, ed. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- *La segunda esposa y triunfar muriendo*, ed. Víctor García Ruiz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992.
- *El segundo blasón de Austria*, eds. Ignacio Arellano y Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
- *La selva confusa*, ed. Erik Coenen, Kassel, Reichenberger, 2011c.
- *La semilla y la cizaña*, ed. Davinia Rodríguez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra, Reichenberger, 2014.
- *La serpiente de metal*, ed. Luis Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- *La siembra del señor*, eds. Mariela Insúa y Carlos Mata, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- *Sueños hay que verdad son*, ed. Michel McGaha, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
- *La torre de Babilonia*, ed. Valentina Nider, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2007.
- *Las tres justicias en una*, ed. Isaac Benabu, Kassel, Reichenberger, 1991.
- *Tu prójimo como a ti*, ed. Eva Illescas Salinas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2008.
- *Lo que va del hombre a Dios*, ed. María Luisa Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.



- *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- *Las visiones de la muerte*, eds. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, coords. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983, pp. 369-384.
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, dirigida por Fausta Antonucci. Disponible en: <http://calderondigital.unibo.it/>
- CALVO POYATO, José, *Carlos II El Hechizado*, Barcelona, Planeta, 1996.
- *Juan José de Austria*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- CALVO, Florencia, «Calderón y los usos de la historia», en *Estudios Críticos de Literatura Española. Hacia Calderón*, eds. Edith Marta Villarino y Elsa Graciela Fiadino, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003, vol. 1, pp. 57-70.
- *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- CANAVAGGIO, Jean, «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, coord. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. 1, pp. 381-392.
- CAPPELLI, Federica, «Halcón y garza: un tópico tradicional en el teatro del Siglo de Oro», en *Ficciones animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, eds. Gabriel Cordone y Marco Kunz, Berlin, LIT Verlag, 2015, pp. 163-182.
- CARBAJO LAGO, Laura, «Breves apuntes sobre la adaptación palaciega de *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón: El manuscrito de la British Library», en «*Docendo discimus*». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, eds. Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 35-47.
- «El manuscrito BL Add. MS 33472 de *Duelos de amor y lealtad*: de la escena teatral al taller de imprenta», *Hispanic Research Journal*, 20, 4, 2019, pp. 351-372.
- «Un impreso lujoso de *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón: la boda entre la infanta María Luisa de Borbón y el archiduque Pedro Leopoldo de Austria», *Edad de oro*, 39, 2020, pp. 313-331.
- CARBAJO LAGO, María, «La correlación: un recurso estilístico calderoniano en *Amado y aborrecido*», en «*Docendo discimus*». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, eds. Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 49-60.
- «*Amado y aborrecido*»: la edición de Juan de Vera Tassis y su modus operandi, *Anuario calderoniano*, 2018, 11, pp. 39-62.
- *Edición, anotación y estudio de Amado y aborrecido*, de Calderón de la Barca, tesis en curso.
- ver Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*.
- CARBAJO LAGO, Laura y María CARBAJO LAGO, «La configuración de la *Novena parte de comedias* de Calderón: el método de trabajo de Juan de Vera Tassis», *Boletín de la Real Academia Española*, en prensa.
- CARREÑO, Antonio (1991): ver Vega, Lope de, *Pastores de Belén*.
- (2010): ver Carreño, Antonio, *El castigo sin venganza*.
- CARRERAS, Juan José, «En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell'Indie* (1738)», en *España festejante: el siglo XVIII*, ed. Margarita Torrione, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp. 323-348.



- CASA, Frank P., «El tema de la violación sexual en la comedia», en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 203-212.
- CASAS VILA, Verónica (2020): ver Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Hacia la construcción del gracioso Lázaro: «principales mecanismos de comicidad en *Nadie fie su secreto*»», *Cuadernos de Aleph*, 6, 2014, pp. 58-79.
- «En torno a la trayectoria escénica de *Duelos de amor y lealtad*, de Calderón: un análisis comparativo de sus testimonios», en *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, eds. Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015a, pp. 111-142.
- «Procesos de composición en los folios autógrafos de “Cada uno para sí”», *Anuario calderoniano*, 8, 2015b, pp. 53-70.
- *Edición, anotación y estudio de Nadie fie su secreto, de Calderón de la Barca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016a [tesis de doctorado].
- «Los despistes de Calderón», *Hipogrifo*, 4, 2, 2016b, pp. 135-148.
- «El secreto como estrategia dramática: el caso de *Nadie fie su secreto*, de Calderón», *Memoria y civilización*, 19, 2016c, pp. 113-129.
- (2018): ver Calderón de la Barca, *Nadie fie su secreto*.
- «Calderón de la Barca en la colección de Comedias escogidas», *Bulletin of hispanic studies*, 96, 3, 2019, pp. 233-247.
- «Academias en el teatro de Calderón», *RILCE*, 36, 2, 2020, pp. 631-650.
- *Las academias en el teatro áureo. Un recorrido por las comedias de Calderón de la Barca*, en prensa a.
- «“Por divertirte no más / hacer academia quiero”: funciones y asuntos de las academias en las comedias de Calderón», en prensa b.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- CASSOL, Alessandro, «Flores en jardines de papel. Notas en torno a la colección de las *Escogidas*», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 143-159.
- CASTRO RIVAS, Jéssica, «Secreto y silencio en *La banda y la flor* de Calderón de la Barca», en «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 65-77.
- (2016): ver Calderón de la Barca, *La banda y la flor*.
- CASTRO SÁNCHEZ, José (1995): ver Marco Juniano Justino, *Epítome de las historias filípicas de Pompeyo Trogo*.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, 1982 (2 vols.).
- *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid / Barcelona, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg, 2013.
- CHAMORRO FERNÁNDEZ, María Inés, *Léxico del naipe del Siglo de oro: juegos, gaiteros, gansos...*, Gijón, Ediciones Trea, 2005.
- CHAPMAN, William, «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de literatura*, 5, 9-10, 1954, pp. 35-67.
- CHAUCHADIS, Claude, «El duelo como valor aristocrático en la comedia», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de oro, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá,

- Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 1, pp. 485-494.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004.
- «La escenografía del teatro cortesano a principios del seiscientos: Nápoles, Lerma y Aranjuez», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coord. Bernardo J. García y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 325-345.
- CHECA, José y Abraham MADROÑAL, «Manuscritos dieciochescos desconocidos del Fondo Altamira en la Biblioteca Ginebra», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 28, 2018, pp. 221-252.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo. Contribución a una historia del conceptismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25, 1, 1976, pp. 17-44.
- CHURCHILL, William A., *Watermarks in Paper in Holland, England, France, Etc., in the XVII and XVIII Centuries & Their Interconnection*, Amsterdam, Hes & De Graff Publishers, 1990.
- CILVETI, Ángel L., «Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón», *Romanische Forschungen*, 80, 4, 1968, pp. 459-497.
- CIRNIGLIARO, Noelia Sol, «Poder y ejemplaridad en *Duelos de amor y lealtad*», en *Estudios Críticos de Literatura Española. Hacia Calderón*, eds. Edith Marta Villarino y Elsa Graciela Fiadino, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2003, vol. 1, pp. 71-86.
- COENEN, Erik, «Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*», *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 2, 2006, pp. 245-257.
- «Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón», *Criticón*, CII, 2008a, pp. 195-209.
- (2008b): ver Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*.
- «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, LXXXIX, 1, 2009a, pp. 29-56.
- «Las atribuciones de Vera Tassis», *Castilla. Estudios de literatura*, nº 0, 2009b, pp. 111-133.
- «Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», en *Compostella Aurea: Actas del VIII Congreso de la AISO (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011a, pp. 75-83.
- «La enigmática transmisión textual de *Amado y aborrecido*», *Anuario calderoniano*, 4, 2011b, pp. 33-54.
- (2011c): ver Calderón de la Barca, *La selva confusa*.
- (2011d): ver Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*.
- «Calderón, educador de príncipes», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentili y Renata Londero, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011d, pp. 147-157.
- «Everett Hesse, Vera Tassis y el texto de las comedias de Calderón», *Bulletin of the comediantes*, 71, 1-2, 2019, pp. 87-102.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1983 (3ªed.).

- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.
- CORTIJO, Antonio y Alberto RODRÍGUEZ RÍPODAS (2006): ver Calderón de la Barca, *El sacro Pernaso*.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Estudio Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1896.
- *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- ed., *Sainetes de don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos*, Madrid, Bailly Baillière, 1915.
- *Ensayo sobre la vida y obra de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924; ed. facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- «Catálogo descriptivo de la gran colección de “comedias escogidas” que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *Boletín de la Real Academia Española*, 18, 1931, pp. 232-280.
- COULON, Mireille, *Le «sainete» à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993.
- «Representación y significación de la fiesta en el sainete de la segunda mitad del siglo XVIII», en *España festejante: el siglo XVIII*, ed. Margarita Torrión, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp. 165-174.
- COVARRUBIAS, Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- CRUICKSHANK, Don W., «A Contemporary of Calderón», *Modern Language Review*, LXIII, 1968, pp. 864-868.
- (1971): ver Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*.
- «The textual criticism of Calderón's comedias: a survey», en *The textual criticism of Calderón's comedias*, eds. Edward Wilson y Don W. Cruickshank, London, Tamesis Books Limited, 1973, vol. I, pp. 1-35.
- «Don Juan de Vera Tassis y Villarroel», en *Aureum Saeculum Hispanicum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, eds. K. Körner y D. Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 43-57.
- (1989): ver Calderón de la Barca, *El médico de su honra*.
- «Los “hurtos de la prensa” en las obras dramáticas», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, eds. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 129-150.
- (2007): ver Calderón de la Barca, *Comedias, III*.
- «The problem of the “Sexta parte de comedias escogidas”», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 87-114.
- *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.
- «Juan de Vera Tassis y Con quien vengo, vengo», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 87-101.

- CRUICKSHANK, Don W. y John E. VAREY, eds., Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil, London, Gregg International / Tamesis, 1973, vols. IV, VII, X, XIV y XVIII.
- CRUICKSHANK, Don. W. y Edward. M. WILSON, «A Calderón Collection in Dr. Steeven's Hospital, Dublin, Long Room», *Bulletin of the Friends of the Library*, Trinity College, Dublin, 9, 1974, pp. 17-27.
- CUERVO, Rufino José *et alii*, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1992-1994 (8 vols).
- DE ARMAS, Frederick, *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*, edición revisada y ampliada, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- D'ORS, Miguel, «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, 35, 134-135, 1974, pp. 281-316.
- DE LA ROSA DELGADO, Pilar, «Calderón: de Breda a Cartago. Flora y Flavia», en *Ars longa. Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2018*, eds. Carlos Mata Induráin y Sara Isabel Santa Aguilar, BIADIG. Biblioteca áurea digital, 2019, pp. 335-352.
- DE LA ROSA DELGADO, Pilar, *La historia y el pensamiento político en el teatro de Calderón*, Madrid, UNED, 2018 [tesis de doctorado].
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, «Una fiesta teatral española en la Corte de Viena (1667)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, ed. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 193-232.
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes y Vicente PALACIOS, «*Los dos amantes del cielo*, de Pedro Calderón de la Barca. Análisis de una hipotética representación en el Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica», *Anagnórisis*, 11, 2015, pp. 44-123.
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1999.
- Diccionario de Autoridades* [1726-1739], ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (3 vols.)<sup>1020</sup>.
- DIODORO SÍCULO, *Biblioteca histórica*, trads. Jesús Lens Tuero, Jesús M. García González y Javier Campos Daroca, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985.
- EDWARDS, Gwynne, «Las sueltas calderonianas y Vera Tassis: el caso de *Las tres justicias en una*», en *Aureum Saeculum Hispanum. Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70. Geburtstag*, eds. K. Körner y D. Briesemeister, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 59-68.
- EGIDO, Aurora, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin hispanique*, 88, 1-2, 1986, pp. 93-120.
- (1989): ver Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*.
- ELÍAS, Leonor, *Calderón's Literary and Political Thought in «Duelos de amor y lealtad»*, Texas, University of Texas, 1998 [tesis de doctorado].
- «Calderón's *Duelos de amor y lealtad*, a metaphor for seventeenth century spanish politics», *Hispanófila*, 144, 2005, pp. 45-60.
- ESCUADERO, Juan Manuel (2001): ver Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*.
- «Calderón y las etimologías fingidas en *El laberinto del mundo* », en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. Carmen Pinillos, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2012, pp. 39-54.

<sup>1020</sup> También puede consultarse en la página web de la Real Academia Española: <https://webfirl.rac.es/DA.html>



- ESOPO, *Fábulas*, trad. y notas de Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal, Madrid, Gredos, 1978.
- FAYA CERQUEIRO, Fátima y Zaida VILA CARNEIRO, «Análisis pragmático del marcador “hola” en el teatro de Calderón de la Barca», *Bulletin of Hispanic Studies*, 90, 8, 2013, pp. 883-896.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000..
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, eds. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, *RILCE*, 12, 2, 1996, pp. 249-79.
- «Sobre la funcionalidad del relato ticscópico en Calderón», en *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 259-276.
- «Defensa e ilustración de la *Segunda parte* (1637) de Calderón de la Barca», en *Estudios de teatro español y novohispano*, eds. Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / AITENSO, 2005, pp. 303-25.
- (2007): ver Calderón de la Barca, *Comedias*, II.
- «Los textos de la *Segunda parte* de Calderón», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 127-150.
- *Texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- FERRER DEL RÍO, Antonio, *Historia del reinado de Carlos III en España*, Madrid, Imprenta de los señores Matute y Compagni, 1856.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- , dir., *CATCOM: Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*.
- FLASCHE, Hans, «La lengua Calderón», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux, 1977, vol. 1, pp. 19-48.
- «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)», *Letras de Deusto*, 11, 22, 1980, pp. 5-14.
- «Calderón y la cultura griega», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, coord. Antonio Vilanova Andreu, Barcelona, PPU, 1992.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.
- FLEMING, Wallace B., *The history of Tyre*, New York, Columbia University Press, 1915.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro y público cortesano», *Anales de historia del arte*, 8, 1998, pp. 171-195.
- *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004 [tesis de doctorado].
- FRENK, Margit, *Corpus de la Antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*, Madrid, Castalia, 1987.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María, «Poder, secreto y violencia en *Nadie fie su secreto*, *No hay cosa como callar* y *Basta callar*», en *La violencia en el teatro de Calderón. Archivum*



- Calderonianum* 13, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 177-202.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2013): ver Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*.
- GARCÍA LORENZO, coord., Luciano, *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, reseña de De Armas, Frederick, *El retorno de Astrea: astrología, mito e imperio en Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016, *Anuario Lope de Vega*, 24, 2018, pp. 417-422.
- GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ, Isabel Clara, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional, 2009.
- GARZA MERINO, Sonia, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, eds. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.
- GASPARETTI, Antonio, «La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid, 1652-1681)», *Archivum Romanicum*, 15, 1931, pp. 541-587.
- «La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid, 1652-1681)», *Archivum Romanicum*, 22, 1938, pp. 99-117.
- GAUDRIAULT, Raymond, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, París, CNRS, 1995.
- GAVELA, Delia, «Desajustes entre criterios de segmentación: desafío para la crítica ¿y advertencia para el receptor?», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 159-177.
- GISBERT, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1994.
- GIL VICENTE, *Lírica*, ed. Armando López Castro, Madrid, Cátedra, 1993.
- GLENDINNING, Nigel, «El libro, la imprenta y los lectores», en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1983, vol 4.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y Signo*, 2, 1, 2007, pp. 191-216.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2000.
- *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- GONZÁLEZ CRUZ, David, «Las bodas de la realeza y sus celebraciones festivas en España y América durante el siglo XVIII», *Espacio, tiempo y forma. Serie IV. Historia moderna*, 10, 1997, pp. 227-262.
- «Propaganda y modelo publicitario de la Monarquía Hispánica en las bodas de la realeza durante el siglo XVIII en España y América», en *Campo y campesinos en la España Moderna: culturas políticas en el mundo hispano*, eds. María José Pérez Álvarez y Laureano M. Rubio Pérez, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 361-406.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J., «La autoría del apunte teatral *El triunfo mayor de Ciro* y la impresa *Araspas y Pantea*», *Revista de filología española*, XCIV, 1, enero-junio 2014, pp. 107-126.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, vol. II.
- GREER, Margaret R., «Manuel de Mosquera y su manuscrito de *La estatua de Prometeo*», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo*

- de Oro*, (Madrid, 8-13 de junio de 1981), ed. Luciano García Lorenzo, 1983, vol. 1, pp. 265-276.
- (1986): ver Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*.
- *The Play of Power. Mythological court dramas of Calderón de la Barca*, Princenton / New Jersey, Princenton University Press, 1991.
- (2000): ver Calderón de la Barca, *Basta callar*.
- «La mano del copista: Diego Martínez de Mora interpreta a Calderón», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 201-221.
- GREER, Margaret R. y Francisco SÁEZ RAPOSO (2018): ver Calderón de la Barca, *Un castigo en tres venganzas*.
- GREER, Margaret R. y John E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, XXIX, London, Tamesis Books Limited, 1997.
- GREGG, Karl C., *The Sanz Sueltas: A Descriptive, Analytical Catalogue*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2012.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1966.
- GÜELL, Mónica, «Usos dramáticos de la versificación en *La hija del aire de Calderón*», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 Julio 2002)*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. II, pp. 977-992.
- GUERRERO CASADO, Alfonso, «Un ardiente defensor de Calderón en el siglo XVIII: Tomás Erauso y Zabaleta», en *Ascuas de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, ed. Antonio Gallego Morell, Granada, Universidad de Granada, 1981, pp. 39-56.
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino, *Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta finales del siglo XVIII*, Madrid, Tipografía Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1899-1900.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías (2018): ver Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ed., *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Rivadeneyra, 1850, vol. IV.
- HEAWOOD, Edward, *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries*, Hilversum, Paper Publications Society, 1950.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 de agosto de 1983*, coord. A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans y José Amor y Vázquez, Brown University, Providence, Rhode Island / Madrid, Itsmo, 1986, vol. 1, pp. 709-727.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: *Las armas de la hermosura* como *Matronalia* reales», *Criticón*, 62, 1994, pp. 99-110.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura, «*Los privilegios de las mujeres*», comedia de varios ingenios y «*Las armas de la hermosura*», de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016 [tesis de doctorado].
- HERNANDO MORATA, Isabel (2017): ver Calderón de la Barca, *El príncipe constante*.
- HERÓDOTO, *Historia*, trad. y notas de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1977-2001 (5 vols.).
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977.
- HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, Francisco Javier, «La aspiración de la h-: hiato y sinalefa en poetas de la Edad de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LXX, 1990, pp. 111-170.

- HESSE, Everett W., *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*, New York, New York University, 1941.
- «Calderón's popularity in the Spanish Indies», *Hispanic Review*, 23, 1955, pp. 12-27.
- HIDALGO, María del Carmen, «El papel y las filigranas de la colección de dibujos de arquitectura del siglo XVIII de la Biblioteca Nacional de España», en *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, eds. Isabel Clara García-Toraño Martínez, Madrid, Ministerio de Cultura / Biblioteca Nacional, 2009.
- HILBORN, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto University Press, 1938.
- «Calderón's silvas», *Publications of Modern Languages Association*, 58, 1, 1943, pp. 122-148.
- «Calderón's quintillas», *Hispanic Review*, XVI, 1948, pp. 301-310.
- HUERTA CALVO, Javier y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002.
- HYATTE, Reginald, *The Arts of Friendship. The Idealization of Friendship in Medieval and Early Renaissance Literature*, Leiden, Brill, 1994.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis Books, 1990, pp. 237-244.
- «“Que hay mujeres tramoyeras”: La “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo: actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997*, ed. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 1998, pp. 201-236.
- «Los textos de Calderón: las comedias», en *Calderón desde el 2000*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 77-108.
- (2006): ver Calderón de la Barca, *Comedias, I*.
- «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 245-268.
- «Nueva idea de la tragedia nueva», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal y Carmen Menéndez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 1155-1170.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y María José CAAMAÑO ROJO, «Calderón, del texto a la escena. Con la noticia de una nueva *Segunda Parte* de Vera Tassis», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Florencia, 10-14 Julio, 2002), ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 207-233.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y Alejandra ULLA LORENZO, «Las fechas de *El Faetonte*», *Anuario calderoniano, Otro Calderón. Homenaje a María Teresa Cattaneo*, coord. Alessandro Cassol y Juan Manuel Escudero, 3, 2010, pp. 173-198.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «La censura de Vera Tassis en el manuscrito 15.672 (BNE) de *El galán fantasma* de Calderón de la Barca», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 269-288.
- «Hacia una taxonomía de los títulos de comedias de Calderón», *Bulletin of Hispanic studies*, 91, 3, 2014, pp. 243-260.

- (2015): ver Calderón de la Barca, *El galán fantasma*.
- IGLESIAS, Rafael, «Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón de las tarabillas*», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 69-106.
- INSÚA, Mariela, «“Autoridad y poder en el Siglo de Oro”: a decade of research», *Hipogrifo*, 1, Extra 0, 2018, pp. 57-77.
- ISIDORO DE SEVILLA, Santo, *Etimologías*, ed. y trad. José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, introd. Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- JACQUOT, Jean, «Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón», *Revue de Littérature Comparée*, 31, 1957, pp. 341-372.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1963.
- JOSEFO, Flavio, *Antigüedades judías*, ed. José Vara Donado, Madrid, Akal, 1997.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de filología española*, XX, 1933, pp. 113-159.
- JULIO, María Teresa, «Francisco de Rojas Zorrilla en la imprenta catalana», en *La comedia española en la imprenta catalana. Coloquio Internacional (Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013)*, coord. Felipe Pedraza Jiménez y Almudena García González, 2014, pp. 59-74.
- JUSTINO, Marco Juniano, *Epítome de las historias filípicas de Pompeyo Trogo*, ed. José Castro Sánchez, Madrid, Gredos, 1995.
- KEIL, Juan J., ed., Pedro Calderón de la Barca, *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones, corregidas y dadas a la luz por Juan Jorge Keil*, Leipsique, Ernesto Fleischer, 1827-1830.
- KELLER, John E., *Motif Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville, University of Tennessee, 1949.
- KENISTON, Hayward, *The syntax of castilian prose. The sixteenth century*, Chicago, Chicago University Press, 1937.
- KIRBY, Carol, *El Rey don Pedro en Madrid y infanzón de Illescas, critical edition and study of the secondary-text version, falsely attributed to Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- KÖRNER, Karl-Hermann, «El comienzo de los textos en el teatro de Calderón (Contribución al estudio del imperativo en la lengua literaria)», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano (Hamburgo, 1970)*, ed. Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, 1973, pp. 181-190.
- KROLL, Simon, «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón», *Hipogrifo*, 3, 1, 2015, pp. 19-34.
- LABRADOR, Germán y Begoña LOLO, *Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid, Alpuerto, 2005.
- LANOUE, David G., «Calderón's late Roman plays and the Imperial myth: *Las armas de la hermosura* and *El segundo Escipión*», en *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, eds. Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 91-102.
- «Calderón and insurrection: an historical appreciation of *Duelos de amor y lealtad*», *Hispanófila*, 85, 1985, pp. 33-42.
- LAPESA, Rafael, «Lenguaje y estilo de Calderón», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 51-101.
- *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1988.



- LARA GARRIDO, José, «Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, (Madrid, 8-13 de junio de 1981), ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 939-954.
- «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en *La cultura del barroco. Los jardines, arquitectura, simbolismo y literatura: actas del I y II curso en torno a Lastanosa*, ed. José Enrique Laplana Gil, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 187-226.
- LARA GONZÁLEZ, Beatriz, *La Real Compañía de Impresores y Libreros de Madrid: siglo XVIII y siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015 [tesis de doctorado].
- LATHAM, Alison, *Diccionario enciclopédico de la música*, trads. Alejandro Pérez-Sáez y Clara Stern, Fondo de Cultura Económica de México, 2017.
- LIDA DE MALKIEL, Rosa María, «Transmisión y recreación de temas greco-latinos en la poesía lírica española», *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, pp. 20-63.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto, *Lecciones de Literatura Española II*, Madrid, Librería de José Cuesta, 1853.
- LOBATO, María Luisa, «Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir en palacio», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2001, pp. 187-224.
- «El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, septiembre 2000, 2002a, vol. 1, pp. 601-618.
- «Espacio y conflicto o el conflicto del espacio. La puesta en escena de *El hijo del sol*, *Faetón*, de Calderón», en *Homenaje a Feédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002b, pp. 337-358.
- «Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. María Luisa Lobato y Bernardo J. García García, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003, pp. 251-271.
- «Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia: las fórmulas de *captatio benevolentiae* en boca del gracioso», en *La construcción de un personaje, el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 251-276.
- «Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la Marquesa de Villars (1679-1689)», en *Teatro y poder en la época de Carlos II: Fiestas en torno a reyes y virreyes*, coord. Judith Farré Vidal, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007a, pp. 13-44.
- «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII, 2004, 2005 y 2006 (Almería)*, ed. Antonio Serrano, Almería, Diputación de Almería / Instituto de Estudios Almerienses, 2007b, pp. 199-219.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, Artes Gráficas Estades, 1945.
- LOLO, Begoña, «Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI: confort y Farinelli, una fructífera colaboración teatral (1751-1758)», en *España festejante: el siglo XVIII*, ed.



- Margarita Torrione, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp. 365-382.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio y John E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, XXXII, London, Tamesis Books Limited, 2006.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro, *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias: coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Madrid, Polifemo, 2007.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, «La encuadernación madrileña durante el reinado de Carlos III», *Archivo español de arte*, 18, 67, pp. 1-16.
- LOPEZ, François, «Gentes y oficios de la librería española a mediados del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1, 1984, pp. 165-185.
- LOYOLA OYANGUREN, Ignacio de, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga, 1750.
- LUNA, Juan de, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, ed. Joseph L. Laurenti, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- LYNCH, John, *The Hispanic World in Crisis and Change, 1598-1700*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992.
- MAESTRE, Rafael, «El actor calderoniano en el escenario palaciego», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 7-10 de mayo de 1988)*, ed. José María Díez Borque, Lonfon, Tamesis Books Limited, 1989.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1987.
- Manos teatrales, base de datos de manuscritos teatrales*, dirigida por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy. Disponible en: <https://manos.net/>
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- MARAVALL, José Antonio, «La imposición del marco social sobre los impulsos individualistas: la fórmula “soy quien soy”», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. José Antonio Maravall, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- *Estudios de Historia del pensamiento español. III: Barroco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984.
- MARCH, Jennifer R., *Diccionario de mitología clásica*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2002.
- MARÍN, Diego, «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 16, 35-36, 1982, pp. 95-115.
- MARTÍNEZ REINOSO, Josep, *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2017 [tesis de doctorado].
- MARTORELL, Joanot, *Tirante el Blanco*, trad. y ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1990.
- MASCARELL, Purificació, «El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XX», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 305-317.
- MASON, Terry R. A. (2003): ver Calderón de la Barca, *La desdicha de la voz*.
- MAURA GAMAZO, Gabriel, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Aguilar, 1990.
- MCCREADY, Warren T., «Las comedias sueltas de la casa de Orga», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 515-24.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*, London, Cambridge University Press, 1974.
- MEDRANO, Francisco de, *Poesía*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra, 1988.

- MELÉNDEZ TERCERO, María del Carmen, *Aproximación al pensamiento político en la obra de Calderón*, Madrid, UNED, 2008 [tesis de doctorado].
- MELLOT, Jean-Dominique y Elisabeth QUEVAL, *Répertoire d'imprimeurs/libraires XVIe-XVIIIe siècle: état en 1995 (4000 notices)*, París, Bibliothèque Nationale, 1997.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Madrid, Revista de Archivos, 1910.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, [1904], 1985.
- MÉRIMÉE, Paul, *L'Art dramatique espagnol dans la première moitié du dix-huitième siècle: extraits essentiels de la thèse soutenue en 1955*, Toulouse, Faculté de Lettres, 1975.
- MESTRE SANCHÍS, Antonio, «Francisco Manuel de Mena: la ascensión social de un mercader de libros proveedor de la élite ilustrada», *Revista de historia moderna*, 4, 1984.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989 (2 vols).
- MOIR, Duncan W. (1970): ver Francisco de Bances y López-Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*.
- MOLINA, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990.
- MOLL, Jaime, «La serie numerada de comedias de la Imprenta de los Orga», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 75, 1968-1972, pp. 365-456.
- «Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona 1763-1767)», *Boletín de la Real Academia Española*, 51, 1971, pp. 259-304.
- «Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 221-234.
- «Notas sobre las dos imprentas sevillanas de comedias sueltas», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 75, 1999, pp. 81-90.
- MONZÓ, Clara, *Poética de la acotación en la dramaturgia de Calderón de la Barca*, Valencia, Universitat de Valencia, 2019 [tesis de doctorado].
- MORALES DE LA FUENTE, José Antonio, *Antonio Guerrero (1709-1776), compositor de tonadillas en el Madrid del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 2018 [tesis de doctorado].
- MORALES Y MARÍN, José Luis, «La escenografía durante el reinado de Felipe V», en *España festejante: el siglo XVIII*, ed. Margarita Torrión, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp. 287-294.
- MORANDI, Inès Béatrice, «*El mágico Andronio*» y «*La mágica de Ceilán*», edición y estudio de dos comedias de magia del siglo XVIII, Genève, Université de Genève, 2019 [tesis de doctorado].
- MORRÁS, María y Gonzalo PONTÓN, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, pp. 75-117.
- MURI RAURELL, Anna y Karl Friedrich RUDOLF, «La boda entre el Archiduque Pedro Leopoldo y la Infanta María Luisa», en *Duelos de Amor y Lealtad: Comedia escrita por D. Pedro Calderón de la Barca*, edición facsímil al cuidado del Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2000, vol. 2, pp. 239-261.
- MURILLO, Luis Andrés (1982): ver Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «La dama tramoyera», en *Calderón entre veras y burlas: actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999*

- y 17, 18, 19 de mayo de 2000), eds. Julián Bravo Vega, Francisco Domínguez Matito, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2002, pp. 189-204.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger, 1984.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, New York, 1956.
- NERLICH, Michael, «On Genius, Innovation and Public: The *Discurso Crítico* de Erauso y Zabaleta (1750)», en *The institutionalization of Literature in Spain*, eds. Wlad Gladzich y Nicholas Spadaccini, Minneapolis, Prisma Institute, 1987, pp. 201-227.
- NEUMEISTER, Sebastian, «Saber y callar. Apuntes para una socio-patología del Siglo de Oro», en *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, ed. Wido Hempel y Dietrich Briesemeister, Tübingen, Niemeyer, 1982, pp. 218-228.
- (2009): ver Calderón de la Barca, *Comedias*, IV.
- NIELSEN, Sandra L. (1989): ver Calderón de la Barca, *El golfo de las sirenas*.
- NÚÑEZ, Faustino, *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona, Ediciones Carena, 2008.
- O'CONNOR, Thomas A., «Antecedentes inmediatos de la "Aprobación" del Padre Guerra: el "Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar", de Vera Tassis», en *El escritor y la escena. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (1998, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp.159-167.
- «Calderón y Salazar y Torres, 1670-1672: ¿Coincidencia o colaboración?», en *El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, eds. Miguel Zugasti y Carlos Mata Induráin, Pamplona, GRISO, 2005, pp. 1273-1281.
- (2006): ver Agustín de Salazar y Torres, *También se ama en el abismo; Tetis y y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670-1672*.
- «Lara impugna a Vera Tassis: ¿Qué comedia atribuida a Salazar y Torres es de Cuero y Tapia?», *Bulletin of the Comediantes*, LXI, 2, 2009, pp. 121-139.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt*, eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- «Estudio preliminar» a *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997.
- OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la comedia nueva: diversidad y transformaciones», *RILCE*, 29, 3, 2013, pp. 687-741.
- OPPENHEIMER, Max Jr., «Addenda on the *Segunda parte* of Calderón», *Hispanic Review*, 16, 1948, pp. 335-40.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, trads. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias, Madrid, Cátedra, 2017.
- PAILLER, Claire, *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- «El gracioso y los guiños de Calderón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e Colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol (31 janvier-2 février)*, París, CNRS, 1980, pp. 33-50.
- PAR, Alfonso, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española*, XVI, 1929, pp. 326-346, 492-513 y 594-614.

- PARKER, Alexander A., «El tema de Coriolano: *Las armas de la hermosura*», en *La imaginación y el arte de Calderón*, eds. Alexander A. Parker y Deborah Kong, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 85-96.
- PASQUALI, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Lettere, 1988.
- PAZ RESCALA, Laura, «Bases para una investigación sobre el teatro virreinal peruano del siglo XVI: la villa imperial de Potosí», en «*Docendo discimus*». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, eds. Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 19-29.
- PAZ Y MÉLIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Imp. del Colegio Nacional de sordomudos y de ciegos, 1899.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.
- «Variantes de imprenta en la poesía del Marqués de Santillana», en *La poesía en la imprenta antigua*, coord. Josep Lluís Martos Sánchez, Sant Vicent del Raspeig, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2014, 159-171.
- PÉREZ SAMPER, María Ángeles, «El poder del símbolo y el símbolo del poder: fiestas reales en Madrid al advenimiento al trono de Carlos III», en *Poder y sociedad en la época de Carlos III*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, II, pp. 377-393.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe, «Cuatro sainetes “anónimos” de don Ramón de la Cruz», *La Ilustración Española y Americana*, LI, 1907, pp. 182, 191, 219 y 315.
- PICATOSTE, Felipe, *Calderón ante la ciencia, concepto de naturaleza y sus leyes deducido de las obras de Calderón de la Barca*, Madrid, Memoria premiada por la Real Academia de Ciencias Exactas, 1881.
- PINEDA Y CEVALLOS, Antonio, *Casamientos regios de la Casa de Borbón; 1701-1879*, Madrid, Imprenta de E. de la Riva, 1881.
- PINO, Rosa María, «Apuntes sobre una función preceptiva en las loas», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo. Estudios y ediciones críticas*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang y Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 81-101.
- PLATA PARGA, Fernando, reseña de Romero Blázquez, Covadonga, ed., *La señora y la criada y El acaso y el error, de Calderón de la Barca: dos comedias palatinas*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2015, *Bulletin of the comediantes*, 69, 1, 2017, pp. 129-133.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia natural*, eds. y trads. Francisco Hernández y Jerónimo Huerta, Madrid, Visor Libros, 1999.
- PROFETI, Maria Grazia, «Un enigma bibliográfico: la *Parte VI de Comedias Nuevas Escogidas*», *Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona*, Serie I, 7, 1976, pp. 1-18.
- *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- QUEROL, Miguel, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació de Barcelona / Institut del Teatre, 1981.
- «La dimensión musical de Calderón», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1155-1160.



- QUEVEDO, Francisco de, *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo*, ed. Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
- *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecuá, Barcelona, Planeta, 1996 (4ªed.).
- *El buscón*, ed. Alfonso Rey *et al.*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Lía Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.
- QUISBERT, Pablo, «Servir a Dios o vivir en el siglo: la vivencia de la religiosidad en ciudad de La Plata y la Villa Imperial (siglos XVI y XVII)», en *La construcción de lo urbano en Potosí y la Plata (siglos XVI y XVII)*, eds. Andrés Eichmann y Marcela Inch, Sucre, Ministerio de Cultura de España / Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2008, pp. 5-145.
- REGALADO, Antonio, *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995 (2 vols.).
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha REICHENBERGER, *Bibliographisches Handbuch der Calderón- Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1979, Teil I / vol. I.
- *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1981, Teil III / vol. III.
- «Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 255-263.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso (1985): ver Quevedo, Francisco de, *Virtud militante*.
- (2007): ver Quevedo, Francisco de, *El buscón*.
- REY HAZAS, Antonio, «La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano. La heroína de *La devoción de la cruz* y otros personajes femeninos», en *Toledo, entre Calderón y Rojas: IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 13-42.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat, *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, EUNSA, 1999a.
- «Acerca de los apuntes y sus posibilidades en el estudio del teatro romántico español (1835-1845)», *España Contemporánea*, 12, 2, 1999b, pp. 67-86.
- RICO, Francisco, «El texto del *Quijote*: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro», Barcelona, Destino, 2005.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987 (2 vols.).
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1989): ver Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*.
- (2011): ver Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*.
- RODRÍGUEZ DONÍS, Marcelino, «La amistad en Cicerón: crítica del utilitarismo», *Fragmentos de filosofía*, 5, 2007, pp. 81-113.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*, Madrid, Atlas, 2007.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Historia de los catálogos de librería españoles, (1661-1840): estudio bibliográfico*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1966.
- RODRÍGUEZ, Davinia (2014): ver Calderón de la Barca, *La semilla y la cizaña*.



- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Sobre el manuscrito BNE 14.927 de *A secreto agravio secreta venganza* y el valor textual de la *Segunda parte de comedias* de Calderón», *Criticón*, 99, 2007, pp. 217-241.
- *La reescritura de comedias de Calderón de la Barca publicadas en su «Segunda parte»: edición y estudio textual de «Judas Macabeo» y «El astrólogo fingido»*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2009 [tesis de doctorado].
- «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*», *Criticón*, 108, 2010, pp. 99-114.
- «Vera Tassis y el texto de “Las armas de la hermosura”, de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, eds. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011a, pp. 53-83.
- (2011b): ver Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*.
- (2012): ver Calderón de la Barca, *Judas Macabeo*.
- «La labor editorial de Vera Tassis», *Revista de Literatura*, 75, 150, 2013, pp. 463-493.
- «Sobre el texto de *Bien vengas, mal, si vienes solo*, de Calderón de la Barca», *Hispanic Research Journal*, 16, 2, 2015a, pp. 127-149.
- «Sobre las ediciones de las obras completas de Calderón de la Barca preparadas por Valbuena Briones», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 2, 2015b, pp. 74-105.
- «Las acotaciones de Calderón: de los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, eds. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari (Biblioteca di Rassegna Iberistica, 10), 2018, pp. 147-190.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando y Adrián J. SÁEZ (2016): ver Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obras completas*, eds. Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Instituto Almagro de Teatro Clásico), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, vol. 5.
- ROMANOS, Melchora, «Historia Antigua. Poder y ejemplaridad», en *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 15-28.
- «Juegos de comicidad y ejemplaridad en dos comedias históricas de Calderón: *Darlo todo y no dar nada* y *Duelos de amor y lealtad*», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, eds. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, pp. 398-407.
- ROMANOS, Melchora y Florencia CALVO, *El gran teatro de la historia: Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- ROMERO BLÁZQUEZ, Covadonga, ed., *La señora y la criada y El acaso y el error, de Calderón de la Barca: dos comedias palatinas*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2015.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006 [tesis de doctorado].
- RONCERO, Victoriano (2019): ver Calderón de la Barca, *Saber del mal y el bien*.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La edición crítica de *Cada uno para sí*», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico (Londres 1973)*, ed. Hans Flasche, Berlin, Walter de Gruyter, 1976, pp. 126-147.
- (1982): ver Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*.
- «Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana», *Bulletin of the comediantes*, 35, 2, 1983, pp. 165-180.

- «Más sobre la “tragedia mixta” calderoniana», *Bulletin of the comediantes*, 37, 2, 1985, pp. 263-266.
- «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón*, 42, 1988a, pp. 81-102.
- (1988b): ver Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio*.
- «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-518.
- «La escenificación de la comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, eds. José María Ruano de la Haza y John J. Allen, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-567.
- «Escenografía calderoniana», *RILCE*, 12, 2, 1996, pp. 301-336.
- «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- (2010): ver Calderón de la Barca, *Comedias*, V.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.
- (1987): ver Calderón de la Barca, *La hija del aire: tragedia en dos partes*.
- RUIZ, Elisa, *Manual de codicología*, Madrid, Pirámide, 1988.
- RUIZ, Juan, *Libro de Buen Amor*, ed. José Luis Girón, Barcelona, Castalia Didáctica, 2017.
- RULL, Enrique, «Articulación dramática de la métrica en el auto *Psiquis y Cupido (para Toledo)*», en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, coord. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 933-945.
- «Poder y amor en las comedias mitológicas calderonianas», *Bulletin hispanique*, 119, 1, 2017.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Las aspiraciones creativas de un copista: la intervención de Diego Martínez de Mora en *Un castigo en tres venganzas*», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 321-332.
- SÁEZ, Adrián J., «Luces y sombras en la labor editorial de Vera Tassis: el caso de *La devoción de la cruz*», en *Variante et variété. Actes du VIe Dies Romanicus Turicensis (Zurich, 24-25 juin 2011)*, ed. Cristina Albizu, PISA, ETS, 2013, pp. 251-265.
- (2014): ver Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de, *También se ama en el abismo; Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670-1672*, ed. Thomas A. O'Connor, Kassel, Reichenberger, 2006.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., *Calderón frente a los géneros dramáticos*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragoso)», *Revista de literatura*, 46, 91, 1984, pp. 121-130.
- SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española*, ed. Maximiliano Cabañas, Madrid, Cátedra, 1996.
- SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

- «La fiesta cortesana en tiempos de Carlos II», en *Carlos II: el rey y su entorno cortesano*, ed. Luis Ribot, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 241-270.
- SERRALTA, Frédéric, «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988.
- «Autocomentarios sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís», en *Siglo de Oro: Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 2, pp. 1519-1527.
- SERRANO Y MORALES, José Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia, Imprenta de F. Domenech, 1898-1899.
- SHERGOLD, Norman D., «Calderón and Vera Tassis», *Hispanic Review*, 22, 1955, pp. 212-18.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, I, London, Tamesis Books Limited, 1982.
- SLOMAN, Albert E., «Calderón and falconry», *Romance Philology*, 6, 1952-1953, pp. 299-304.
- SPANG, Kurt, «Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales», en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: loas completas de Bances Candamo. Estudios y ediciones críticas*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang y Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 7-24.
- SPITZER, Leo, «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, 2, 1947, pp. 113-127.
- STEIN, Louise K., *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- SUÁREZ, Ana (2003): ver Calderón de la Barca, *El gran mercado del mundo*.
- SUÁREZ, Juan Luis y Graciela MANJARREZ, «La intención editorial de Calderón y la edición de las comedias de la “Cuarta parte”», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 317-332.
- SZMUK, Silvia A., «Calderón sueltas at the Hispanic Society», en *Calderón sueltas in the collection of the Hispanic Society of America*, en *Calderón protagonista eminente del barroco europeo II*, ed. Kurt Reichenberger y Theo Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. I-204.
- TARDÓN, Narciso, *Reconstrucción escenográfica de la representación de «Hado y divisa de Leonido y de Marfisa»*, de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994 [tesis de doctorado].
- THOMAS, Diana, *The Royal Company of Printers and Booksellers of Spain: 1763-1764*, New York, The Whitston Publishing Company, 1984.
- THOMPSON, Stith, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jestbook and local legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1957, vol. 5.
- TOBAR, María Luisa, «Los manuscritos de *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* de Calderón», *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 181-194.
- TORRIONE, Margarita, «La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez: 1750-1760. Nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi», *Archivo español de arte*, 69, 275, 1996, pp. 323-333.
- «El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida», en *España festejante: el siglo XVIII*, ed. Margarita Torrione, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp. 295-322.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanas de Calderón», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, St.

- Andrews, *Escocia, 17-20 de julio de 1996*, ed. Manfred Tiezt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, pp. 254-271.
- TREVIÑO, S. N., «Nuevos datos acerca de la fecha de *Basta callar*», *Hispanic Review*, IV, 1936, pp. 333-341.
- ULLA LORENZO, Alejandra, *El mayor encanto, amor de Calderón de la Barca, fiesta cortesana. Estudio y edición*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011a [tesis de doctorado].
- «Teoría y práctica en torno a la duración del espectáculo teatral en el siglo XVII: la mirada de los embajadores toscanos», in *Norme per lo spettacolo-Norme per lo spettatore*, Firenze, Alinea Editrice, 2011b, pp. 239-250.
- (2013a): ver Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*.
- «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso», *Anuario Calderoniano*, vol. extra, 1, 2013b, pp. 253-274.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, ed., Calderón de la Barca, *Obras completas. Comedias*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1960 (2ª ed.).
- ed., Calderón de la Barca, *Obras completas. Dramas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1959 (4ª ed.).
- ed., Calderón de la Barca, *Obras completas. Dramas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1966 (5ª ed.).
- «El simbolismo en el teatro de Calderón: la caída del caballo», en *Calderón y la crítica II: Historia y antología*, eds. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.
- «La palabra sol en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 106-118.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol, *El papel y sus filigranas en Catalunya*, Amsterdam, The Paper Publications Society, 1970.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «Entre el caos y la *admiratio*: los cuatro elementos calderonianos en el universo dramático de *Argenis y Poliarco*», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011a, pp. 227-260.
- «La impronta mítica en el corazón de la metáfora calderoniana: el ejemplo de *Argenis y Poliarco*», *Espéculo*, 48, 2011b. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/mitometa.html>
- «El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana», *Hipogrifo*, 2, 1, 2014, pp. 73-85.
- (2015): ver Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*.
- «Hacia un catálogo de las metáforas amorosas calderonianas: los casos de *La puente de Mantible* y *Lances de amor y fortuna*», en *Nuevas sonoras aves: catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Frederick A. de Armas, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pp. 227-244.
- VAREY, John E. y Norman D. SHERGOLD, *Teatro y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, V, London, Tamesis Books Limited, 1974.
- *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico. Fuentes para la historia del teatro en España*, IX, London, Tamesis Books Limited, 1989.
- VAREY, John E., «La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4, 1969, pp. 145-168.
- «The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the King», *Bulletin of Hispanic Studies*, 51, 3, 1984, pp. 399-406.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis (1996): ver Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*.



- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 2011.
- *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.
- *La malcasada*, ed. José Javier Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Lleida, Milenio, 2016, vol. I, pp. 85-238.
- *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, PPU, 1991.
- *Querer la propia desdicha*, ed. María del Pilar Chouza-Calo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Lleida, Milenio, 2016, vol. I, pp. 239-390.
- *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Teatro e imprenta en Sevilla durante el siglo XVIII: los entremeses sueltos», *Archivo hispalense*, 74, 226, 1991, pp. 47-98.
- «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, pp. 1007-1016.
- «Calderón, nuestro problema (bibliográfico y textual): más aportaciones sobre las comedias de la Segunda Parte», en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002a, pp. 37-62.
- «El predominio de Calderón también en las librerías: consideraciones sobre la difusión impresa de sus comedias», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 2002b, pp. 15-33.
- «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 887-898.
- «Imitar, emular, renovar en la “comedia nueva”: “Cómo se comunican dos estrellas contrarias”, reescritura “calderoniana” de “Las almenas de Toro”, *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 243-264.
- «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 69-100.
- «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón*, 103-104, 2008a, pp. 249-271.
- «La restauración del teatro clásico español», en *Juan Eugenio Hartzenbusch, 1806-2006*, ed. Montserrat Amores, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008b, pp. 123-197.
- «Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos», *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In Memoriam Ricart Salvat*, eds. Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 239-259.
- «El Calderón que olvidó o repudió a Calderón», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, dirs. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 111-142.
- VILA CARNEIRO, Zaida (2017): ver Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*.
- VILA CARNEIRO, Zaida y Alicia VARA LÓPEZ, «Aproximación a las referencias metateatrales en los finales de las comedias calderonianas», *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 195-208.



- VILLAR CASTEJÓN, Caridad, «Valoración histórica de Francisco Antonio de Bances Candamo. *El Austria en Jerusalén*», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 33, 1979, pp. 545-565.
- VIÑA LISTE, José María (2010a): ver Calderón de la Barca, *Comedias*, VI.
- «La intervención de Vera Tassis en la *Sexta parte* de comedias de Calderón (1683) y su valor testimonial», *Criticón*, 108, 2010b, pp. 115-132.
- VITSE, Marc, «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-33.
- *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche, 1988.
- «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- «Métrica y estructura en *El gran teatro del mundo* de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 609-624.
- «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-205.
- «*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.
- «Formas métricas, espacios y estructuras en *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 1,1, 2013, pp. 249-267.
- WALTHAUS, Rina, ««Mi bien un breve sueño ha sido apenas»: fortuna en *La gran Semíramis* de Virués y en *La hija del aire* de Calderón», en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, coord. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 1103-1113.
- WARDROPPER, Bruce W. (1985): ver Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, 14, 1976, pp. 101-138.
- «Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974*, ed. Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Perez y Noël Salomon, Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, vol. II, pp. 867-871.
- WIGODER, Geoffrey, *Nuevo diccionario de la Biblia: lugares, concordancias, personajes*, Madrid, Taller de Mario Muchnik, 2001.
- WILSON, Edward M., «The four elements in the imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31, 1936, pp. 34-47.
- «Notes on the Text of *A secreto agravio secreta venganza*», en *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. Don W. Cruickshank, London, Tamesis Books, 1973a, pp. 95-106 (versión original en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1958, XXXV, pp. 72-82).
- «The Text of Calderón's *La púrpura de la rosa*», en *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. Don W. Cruickshank, London, Tamesis Books, 1973b, pp. 161-182 (antes en *Modern Language Review*, 1959, LIV, pp. 29-44).
- «Calderón y el Patriarca», en *Studia iberica: Festschrift für Hans Flasche*, eds. Karl-Hermann Körner y Klaus Rühl, Berna / Múnich, Francke, 1973c, pp. 697-703.
- (1984): ver Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*.

- YBARRA SILVA, Claudio (1974): ver Calderón de la Barca, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*.
- ZABALA, Arturo, «Representaciones teatrales en Valencia durante los años 1705, 1706 y 1707», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 51, 1966, pp. 159-202.
- ZUGASTI, Miguel, «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, coords. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 165-180.
- «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 109-141.
- «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas de teatro clásico. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 155-185.
- «El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre 2000)*, dir. Ignacio Artellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 1059-1072.
- «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Madrid / Pamplona, Revista Estudios / GRISO, 2003, pp. 159-185.
- «Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, coord. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 39-72.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Kassel, Reichenberger, 2015 (2 vols.).



V. EDICIÓN DE *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD*







LA GRAN COMEDIA  
*DUELOS DE AMOR Y LEALTAD,*  
DE DON PEDRO CALDERÓN  
DE LA BARCA

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA:

|                    |                           |
|--------------------|---------------------------|
| IRÍFILE, DAMA.     | TOANTE, GALÁN.            |
| DEIDAMIA, DAMA.    | LEONIDO, GALÁN.           |
| LAURA.             | CENÓN, GALÁN.             |
| ISMENIA.           | ANTEO, CRIADO.            |
| DORIS.             | ALEJANDRO, REY.           |
| FLORA, VILLANA.    | SOLDADOS PERSIANOS.       |
| CÓSDROAS, VIEJO.   | SOLDADOS FENICIOS.        |
| MORLACO, GRACIOSO. | MÚSICOS Y ACOMPAÑAMIENTO. |

JORNADA PRIMERA

*Tocan cajas y trompetas y, fingiéndose dentro la batalla, sale después de las primeras voces Irífile con espada desnuda, cimera de plumas y bengala.*

---

*reparto:* *Morlaco*, el gracioso de la comedia, presenta nombre parlante. De acuerdo con *Autoridades* significa «el que afecta tontería o ignorancia», de modo que el propio apelativo, de resonancia cómica, subraya la simpleza del gracioso. *Alejandro* remite al histórico Alejandro Magno (356 a.C.-323 a.C.), también conocido como Alejandro III o Alejandro de Macedonia, hijo de Filipo II. Considerado como uno de los militares y estrategas más destacados de la historia, en su intento por ampliar su poder en el Mediterráneo sometió a Tiro a un cruel asedio en el año 332 a.C. durante su campaña contra los persas. Calderón, sin embargo, adapta libremente este episodio histórico, ya que el militar macedonio interviene en el desenlace de la comedia cumpliendo el rol de *deux ex machina* al perdonar a Tiro e imponer la paz entre persas y fenicios. En esta edición se mantiene la lista de *dramatis personae* como figura en VT, aunque de acuerdo con lo expuesto en el «Estudio textual» se ha sustituido el nombre original de *Libia*, que no interviene en la comedia, por el de *Doris*, pues todo parece indicar que se trata de un despiste del propio Calderón.

a. inicial *Tocan cajas y trompetas* [j] *voces:* *caja*: «Se llama también el tambor, especialmente entre los soldados» (*Aut.*). Según indica Querol, «la caja calderoniana es el tambor de guerra» (1981, p. 83). *Trompeta*: «Lo mismo que clarín o trompa, instrumento de guerra» (*Aut.*). La presencia de estos dos elementos en Calderón «reclama generalmente movimiento plural de soldados y ejércitos» (Querol, 1981, p. 91). La comedia se abre con una escena bélica que se desarrolla fuera de la vista del auditorio. La batalla fingida se sugiere sinecdóticamente a través de las voces de persas y fenicios y especialmente a partir de los sonidos marciales que simbolizan cajas y trompetas, tal y como ha subrayado Stein, 1993, p. 20 o Ciniagliaro, 2002. Este inicio espectacular *in medias res*

|       |                |                  |
|-------|----------------|------------------|
| UNOS  | <i>Dentro.</i> | ¡Viva Persia!    |
| OTROS | <i>Dentro.</i> | ¡Tiro viva!      |
| UNOS  | <i>Dentro.</i> | ¡Arma, arma!     |
| OTROS | <i>Dentro.</i> | ¡Guerra, guerra! |

acompañado de la técnica de movimiento y dispersión escénica es frecuente en Calderón. Como señaló Valbuena Briones, 1959, p. 1504, «en realidad, la comedia no comienza, sino que irrumpe». Sobre los procedimientos empleados en los comienzos de los textos del dramaturgo puede verse Kõrner, 1973. De modo muy similar se abre *El segundo Escipión* o el auto *La lepra de Constantino*.

a. inicial *Irifile con espada desnuda, cimera de plumas y bengala*: Irifile se presenta ataviada con atributos de guerra normalmente asociados con el hábito masculino. La *cimera* es «la parte superior del morrión, que se solía adornar con plumas u otras cosas que se ponían encima. Viene del nombre cima» (*Aut.*) y la *bengala* es definida por *Autoridades* como una «vara delgada, insignia militar propia de los capitanes, que al un extremo tenía un casquillo de plata y se doblaba con facilidad» (*Aut.*). Soberana del reino persa de Ceilán, Irifile ha abandonado su patria para acompañar al ejército persa en su lucha contra la invasión fenicia. Ha decidido salir «en persona / a campaña», tal y como declara en los vv. 656-657, de modo que desde el inicio se muestra como una mujer guerrera, valiente y con un papel activo que se enfrenta sin pavor al enemigo. Encaja así con el prototipo de «mujer varonil» ampliamente estudiado por McKendrick, particularmente en la subcategoría de *leader*: «The leader encroaches upon other categories of the *mujer varonil*, for she is sometimes *esquiva* and she is often by the nature of her position to be found in the forefront of battle. She might even be called a career woman» (McKendrick, 1974, p. 185). Su vestimenta y actitud concuerdan con la «reina guerrera», de la que encontramos otros modelos en Calderón como Astrea, reina sabina en *Las armas de la hermosura* o Cisterna de *Afectos de odio y amor*, soberana de Suecia. Ambas se presentan en escena con las mismas señales distintivas que Irifile: *espada, plumas y bengala*. Sobre el vestuario y caracterización de la reina en situaciones dramáticas bélicas ver Zúñiga Lacruz, 2015, II, pp. 887-889. Pese a la admiración que podría suponer en el público la indumentaria guerrera de Irifile al inicio de la pieza, cabe destacar que la dama no trata de ocultar su identidad ni es confundida con un varón, de modo que Calderón no recurre al tópico tan profusamente explotado por Lope, Tirso o él mismo en determinadas comedias de presentar a una mujer disfrazada de hombre; más bien, como ha resaltado Bravo-Villasante, 1976, pp. 99-104, el dramaturgo se aleja de otros autores auriseculares al crear un número destacado de mujeres varoniles que no necesariamente presenta con traje masculino, como es el caso.

v. 1 *Unos. ¡Viva Persia! Otros. ¡Tiro viva!*: los locutores «*Unos*» y «*Otros*» aluden indistintamente a los dos bandos enfrentados: persas y fenicios. Los primeros luchan al grito de «¡viva Persia!», mientras que los segundos claman «¡Tiro viva!», la ciudad en la que desean establecerse. En efecto, Hartzenbusch, en su afán por dar mayor claridad al texto siempre especifica la identidad de los locutores: *Soldados persas* o *Soldados fenicios*. Aquí mantenemos los locutores tal y como aparecen en VT. *Persia*: región histórica de Oriente Medio, al este de Mesopotamia, que hoy se corresponde en gran medida con la actual república de Irán. Tras la subida al trono de Ciro II El Grande en el 559 a.C. los persas ampliaron su dominio y se extendieron por el área del Mediterráneo oriental, convirtiéndose en el mayor imperio conocido en aquel entonces. *Tiro*: antigua ciudad-estado fenicia ubicada al sur del actual Líbano, en la costa oriental del Mediterráneo. Situada en un islote rocoso, contaba con dos puertos, uno al norte, el puerto sidonio, y otro al sur, el egipcio, de modo que por su localización estratégica destacaba como potencia naval, dedicada al comercio marítimo de vidrio, metales, madera y especialmente tejidos de púrpura. Estuvo sometida al dominio persa desde el 539 a.C. hasta que en el 332 a.C. fue asediada por Alejandro Magno. Ver más detalles en los diccionarios bíblicos de Ausejo, 1987, pp. 1946-1947 y Wigoder, 2001, pp. 768-769, así como en la *Historia natural* de Plinio (V, 19, p. 248). Como se ha expuesto en el apartado dedicado al manejo de las fuentes en la comedia, Calderón moldea la materia histórica de acuerdo con sus intereses dramáticos al situar cronológica y físicamente a los persas en el territorio sobre el que los fenicios fundaron la ciudad de Tiro. Aunque su origen es confuso, de acuerdo con el relato de Justino en su *Epítome* de las *Historiae Philippicae* de Pompeyo Trogo, la fundación de Tiro tuvo lugar en el s. XII a.C. En cualquier caso, el pueblo persa no se expandió y controló el territorio hasta el siglo VI a.C., con lo que Calderón se aleja de la realidad histórica.

v. 3 *Al arma: alarma*: «modo de hablar con que se incita a tomar las armas que casi se ha hecho ya sustantivo, usándola en el sentido de la señal arrebatada que se da por gritos o instrumentos de guerra a los soldados de una guarnición o de un ejército para que tomen las armas y se pongan en defensa cuando improvisadamente son acometidos y asaltados o creen serlo» (*Aut.*). A pesar de que según la definición de *Autoridades* debería escribirse junto, en el siglo XVII y en los textos del propio Calderón todavía se escribía separado, de modo que mantenemos esta opción.

|                     |                |                                                                                                                                           |    |
|---------------------|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| TODOS               | <i>Dentro.</i> | ¡Guerra, guerra!                                                                                                                          |    |
| LEONIDO             | <i>Dentro.</i> | ¡Al arma!                                                                                                                                 |    |
| CENÓN               | <i>Dentro.</i> | ¡Al arma!                                                                                                                                 |    |
| UNOS                | <i>Dentro.</i> | ¡Viva Tiro!                                                                                                                               |    |
| OTROS               | <i>Dentro.</i> | ¡Viva Persia!                                                                                                                             |    |
| UNOS                | <i>Dentro.</i> | ¡Guerra, guerra!                                                                                                                          |    |
| OTROS               | <i>Dentro.</i> | ¡Al arma, al arma!                                                                                                                        | 5  |
| TOANTE              | <i>Dentro.</i> | Por más que la suerte adversa<br>se nos declare, el morir<br>es desdicha, mas no afrenta.<br>Volved, pues, volved, soldados,<br>a la lid. |    |
| MORLACO             | <i>Dentro.</i> | ¡Salve el que pueda<br>la vida!                                                                                                           | 10 |
| TOANTE              | <i>Dentro.</i> | ¡Valedme, cielos!                                                                                                                         |    |
| UNO                 | <i>Dentro.</i> | Si el caballo le despeña,<br>sin general, ¿qué esperamos?                                                                                 |    |
| OTROS               | <i>Dentro.</i> | ¡Al monte!                                                                                                                                |    |
| UNOS                | <i>Dentro.</i> | ¡Al valle!                                                                                                                                |    |
| OTROS               | <i>Dentro.</i> | ¡A la selva!                                                                                                                              |    |
| TODOS               | <i>Dentro.</i> | ¡Vitoria por los de Tiro!                                                                                                                 | 15 |
| <i>Sale Irífle.</i> |                |                                                                                                                                           |    |
| IRÍFILE             |                | Miente, alevosa, la lengua,<br>que, infamemente industriosa,                                                                              |    |

vv. 10-11 *¡Salve el que pueda / la vida!*: frente a la declaración de Toante que, por su condición de general, incita a sus soldados a volver a la lid a pesar de la inminente derrota, Morlaco, como gracioso de la comedia, proclama la huida. De acuerdo con lo señalado por Casariego Castiñeira, «se ha destacado la cobardía, vinculada al miedo y a la voluntad de huir, como peculiaridad que suele asociarse a la figura del donaire» (Casariego Castiñeira, 2012, p. 59). Para la codificación de los tópicos definitorios del gracioso en los dramas del Siglo de Oro ver la monografía dedicada a su figura coordinada por Gacía Lorenzo, 2005, además de Barone, 2012 y Arellano, 2006b.

v. 12 *Si el caballo le despeña*: *despeñar*: «Echar de las peñas abajo» (Cov.); «precipitar y arrojar a alguien o algo desde un lugar alto y peñoso, o desde una prominencia, aunque no tenga peñascos» (DLE). A pesar de que en Calderón es más habitual su uso como verbo pronominal, el sujeto de la oración también cumple en ocasiones la función semántica de agente o causa de la acción, no de experimentador. Comp. *Alcaide*: «Verdad es que me despeña / el caballo» (OC, II, p. 823); *El santo rey don Fernando II*: «Aunque quiera / no puedo, porque el caballo / desbocado me despeña / sin saber dónde» (vv. 1211-1214). Incluso se da la combinación de ambos usos. Comp. *Fieras*: «*Verusa*. Que un caballo / desbocado se despeña / desde la más alta peña / del monte [j] / *Hesperia*. Y más siendo, al parecer, / la que despeña mujer» (vv. 2245-2251). Como estudió Valbuena Briones, 1976, Calderón recurre frecuentemente a la imagen de la caída del caballo para introducir de forma abrupta y sorprendente para el público a un nuevo personaje, que suele simbolizar el conflicto *ratio versus passionem* en el que se encuentra. Vega García-Luengos, 2011, ha registrado hasta veintidós situaciones dramáticas en el corpus calderoniano en las que la caída del jinete es provocada por el descontrol de la cabalgadura. Como apunta el crítico, «el suceso nos es participado tícoscópicamente por otros personajes mientras se produce o por el propio descabalgado tras irrumpir en el tablado simulando caer» (Vega García-Luengos, 2011, p. 251). Ver también Vega García-Luengos, 2003. En este caso son los soldados los que hacen saber al espectador que Toante ha caído de su caballo. Además de recordar inevitablemente al inicio abrupto de *La vida es sueño*, esta escena es pareja, entre muchas otras, a la relatada por Malandrín en *Amado*: «*Dentro, voces y ruido. Unos. ¡Qué desdicha! Otros. ¡Qué pena! / Aminta. ¡Socorro, cielos, piedad! / Lidoro. ¡Qué ruido y qué voz es esta? / Malandrín. Un caballo que del monte / desbocado se despeña / con una mujer*» (vv. 1189-1194).

|                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |    |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
|                     | desmaya con lo que alienta;<br>que aún estoy yo viva <sup>3</sup> Pero<br>¿adónde —¡ay de mí!— me lleva<br>el despecho? Pues, por más<br>que desatentada quiera<br>seguir la voz de Toante,<br>no puedo, según le empeña<br>su valor. Dígalo el ver<br>que, en fuga sus tropas puestas,<br>cobardemente la espalda,<br>destrozadas y deshechas,<br>vuelven sin él. Mas ¿qué dudo,<br>ir en su alcance, si es fuerza<br>que vivo o muerto a su lado<br>Irífile viva o muera,<br>si le halla muerto, en sus brazos,<br>y si vive, en su defensa? | 20 |
|                     | <i>Cajas.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |    |
|                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 25 |
|                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 30 |
|                     | <i>Al entrarse, salen Leonido y soldados.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |    |
| LEONIDO             | ¿Dónde, valiente persiana,<br>vas, cuando tus huestes dejan,<br>por ampararse en los montes,<br>desamparadas las tiendas?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 35 |
| IRÍFILE             | Donde muriendo y matando,<br>desesperada y resuelta,<br>me encuentre mi fama viva<br>antes que la tuya muerta.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 40 |
| SOLDADOS<br>LEONIDO | Si ese es tu intento <sup>4</sup><br>¡Tened<br>las armas, nadie la ofenda!<br>Y tú, invencible beldad,<br>sin que ni mates ni mueras,<br>date, no digo a prisión,<br>sino a cuartel, en que veas<br>que los fenicios, que el hado                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 45 |

v. 22 *desatentada*: «Lo así turbado y privado de tiento y sentido» (*Aut.*). Comp. *Amado*: «y, enredándose ligeros / entre los pies del caballo, desatentado y soberbio / con ellos lidió» (vv. 184-187).

vv. 27-29 *cobardemente la espalda* [j] *vuelven sin él*: *volver la(s) espalda(s)*: «Además del sentido literal, significa huir» (*Aut.*). Comp. *Gómez Arias*: «Imposible es ya llevarla / con nosotros, pues es fuerza / que volvamos las espaldas» (*Comedias*, IV, p. 498).

vv. 39-42 *Donde muriendo y matando* [j] *muerta: fama*: «Se toma por la opinión de alguna persona, buena o mala, conforme a su modo de obrar» (*Aut.*). Nótese la estructura correlativa de naturaleza antitética —muriendo-desesperada-muerta / matando-resuelta-viva— que subraya la actitud altiva y desafiante de Irífile, quien desde el comienzo se muestra dispuesta a arriesgar su vida para salvar al bando persa. Para el estudio de la correlación en Calderón ver Cilveti, 1968; Alonso, 1970, pp. 109-175 y M. Carbajo Lago, 2018.

v. 49 *hado*: para el empleo del término *hado*, entendido como «el orden inevitable de las cosas» (*Aut.*) en Calderón ver Lapesa, 1983, pp. 96-99.

|         |                                                                                                                                                                                |    |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
|         | a África ha arrojado, intentan<br>más mantenerse en la paz<br>de huéspedes que en la guerra<br>de conquistadores.                                                              | 50 |
| IRÍFILE | Antes<br>que a ese partido me venza,<br>me ha de vencer el acero;<br>y, así, que me lidien deja<br>tus soldados hasta que<br>la vida a sus manos pierda.                       | 55 |
| LEONIDO | En vano te precipita<br>el valor, porque, aunque quieras<br>tú morir, no querré yo<br>sino que vivas, que fuera<br>deslustre de mi vitoria<br>el baldón de tu tragedia.        | 60 |
|         | Date, pues, otra vez digo,<br>a mi fe y palabra atenta,<br>no a prisión, sino a hospedaje<br>de noble estimación.                                                              | 65 |
| IRÍFILE | Esa<br>generosa acción de dar<br>vida a quien no la desea<br>no es piedad. Huiré de ti<br>en busca de quien no tenga<br>clemencia tan sospechosa<br>que deja de ser clemencia. | 70 |
| LEONIDO | Seguirete yo, porque,                                                                                                                                                          | 75 |

v. 50 *a África ha arrojado*: Calderón ubica la ciudad de Tiro en el continente africano, tal y como se desprende de los comentarios de diversos personajes en la comedia. En el v. 169 Deidamia menciona su llegada a la costa del lugar, a la que califica de «africana playa». Flora se refiere a los fenicios como «los que han tomado / en África tierra» (vv. 543-544), y Leonido, por su parte, rememora su desembarco en Tiro: «Quien plática hubiera dado / hasta saber qué ocasión / nuestra desembarcación / para haber puerto tomado / en el África tenía» (vv. 826-830). Sin embargo, la ubicación que elige Calderón no se corresponde con la realidad geográfica. Ver al respecto el capítulo dedicado al género.

vv. 53-54 *Antes / que a ese partido me venza*: ‘antes que ceder en mi opinión, antes que rendirme ante ti’. Aunque *Autoridades* o el *DLE* no recogen la expresión, se emplea con el mismo significado que *darse a partido*, que aparece en el verso 241 con el sentido de «rendirse al enemigo con algunos pactos o condiciones favorables», y con sentido metafórico «ceder del empeño u opinión» (*Aut.*). Comp. *Cada uno*: «Perdonad, Félix, que yo, / habiendo un contrario visto, / no he de vencerme a razones, / ni me he de dar a partido» (vv. 2043-2046).

v. 55 *acero*: sinécdoque por espada; «comúnmente se toma por las armas, y en especial se entiende por la espada, y así se dice “sacar el acero”, “teñir el acero”» (*Aut.*). Se emplea con el mismo significado en los versos 2382, 2395, 2411, 2464 y 3791. Comp. *Mayor encanto*: «que nunca se venga un noble / en mirar un infelice. / Si lo eres, ese acero / en mi roja sangre tiñe» (vv. 3171-3176).

v. 56 *me lidien*: *lidiar*: este uso transitivo del verbo *lidiar* con el sentido de ‘luchar, contender’ no se registra en Cuervo ni parece habitual en Calderón, aunque se localizan casos aislados. Comp. *Eco*: «Mal sabes quién es el joven / que te lidia, que, aunque fueras / leona destas montañas, / humillara tu soberbia» (*Comedias, IV*, pp. 142-143); *A María el corazón*: «Porque no está en mano nuestra / que el Pensamiento nos lidie» (vv. 906-907).

v. 64 *baldón*: «Oprobrio, denuesto y palabra afrentosa con que se da en rostro a alguno, se le injuria, menosprecia y tiene en poco» (*Aut.*). Comp. *Casa*: «Otra vez me has dicho ya / —baldón o despecho fue— / eso mismo y, ¡vive Dios!, / de no escucharlo otra vez [j] » (*Comedias, I*, p. 175).



aunque le halles, no te ofenda,  
yendo yo en tu salvaguardia.

*Éntrase Irífile; síguenla todos, vuelve por la otra puerta y sale Cenón al paso.*

|                                 |                                                                                                                                               |    |
|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| CENÓN                           | ¿Adónde, persiana bella,<br>desmandada de tu gente,<br>tan sola, el pavor te lleva?                                                           | 80 |
| IRÍFILE                         | Poco ha que respondí<br>a aquesa pregunta mesma<br>que adonde muera matando,<br>y, así, no estrañes que sea<br>siendo una la pregunta         | 85 |
| CENÓN                           | una también la respuesta.<br>De tan bizarra osadía<br>baste que cumplas la media,<br>que es matar, mas no morir,<br>hallándome en tu defensa. | 90 |
| <i>Sale Leonido y soldados.</i> |                                                                                                                                               |    |
| LEONIDO                         | En su seguimiento traigo<br>yo ofrecida esa fineza,<br>y, así, me toca el cumplirla,<br>pues me tocó el ofrecerla.                            |    |
| CENÓN                           | Ya son mis empeños dos:<br>uno, haber llegado ella<br>a mi vista; otro, que tú,<br>Leonido, en su amparo vengas.                              | 95 |

vv. 78-90 *¿Adónde, persiana bella* [j] *hallándome en tu defensa*: se observa un claro paralelismo entre los dos diálogos de Irífile con los galanes fenicios. Ambos interpelan a la dama sirviéndose de los mismos términos —«valiente persiana» / «persiana bella»; «valor» / «osadía»— y tratan de conquistarla ofreciéndole protección —«en tu salvaguardia» / «en tu defensa»—, mientras que ella se muestra altiva y valerosa, decidida a morir en la lid por salvar al pueblo persa de la invasión fenicia. Se perfila aquí el triángulo amoroso Leonido-Cenón-Irífile, uno de los motores principales de la trama amorosa de la comedia.

v. 90a *Sale Leonido y soldados*: aunque las sueltas de la familia Orga (OR) y Hartzenbusch corrigen la falta de concordancia, la variante *sale* responde a un fenómeno lingüístico de la época que Keniston explica del siguiente modo: «when the subject consists of two or more nouns or pronouns, Spanish is less given to a rigorous grammatical agreement than most other languages. If the substantives used as objects are regarded by the speaker or writer as forming a single concept, the verb is placed in the singular. Furthermore, there is in the sixteenth century a strong tendency to make the verb agree with the nearest noun, a tendency which is particularly frequent when the verb precedes a compound subject. But in general, if the combination of substantives forms a truly plural concept, the verb is also in the plural» (Keniston, 1937, § 36.4, pp. 483-484). Por consiguiente, se mantendrá en cada caso la lectura que presente VT. Otros ejemplos en la comedia pueden verse en los vv. 153a, 2569a y 3639a.

v. 92 *fineza*: «en término cortesano, cierta galantería y hecho de hombre de valor y de honrado término» (Cov.). Comp. *Con quien vengo*: «Aguardaos, don Juan, teneos, / porque habéis de hacer por mí / una fineza, que quiero / suplicaros» (OC, II, p. 1137).

Y, así, pues todo tu duelo  
es asegurarla y queda 100  
segura conmigo, puedes  
dar a tu puesto la vuelta.  
LEONIDO Eso es desairarme más,  
Cenón, que obligarme, en prueba  
de que hubo menester 105  
tu amparo para mi ofensa.  
CENÓN Si esa razón no me basta,  
valdreme de otra.  
LEONIDO ¿Qué es?  
CENÓN Esta.

*Pónela detrás de sí.*

Yo no sé más de que viene  
huyendo de ti y que, al verla, 110  
librarla ofrecí, con que  
el primero en quien me empeña  
a defenderla eres tú.  
LEONIDO Válgame tu razón mesma:  
huir de mí y seguirla yo 115  
¿no es precisa consecuencia  
de que ya fue prenda mía?  
CENÓN No, que la garza que vuela<sup>1042</sup>

v. 99 *duelo*: se emplea aquí con el sentido poco frecuente de «Pundonor o empeño de honor» (*DLE*), mismo uso que en el verso 2898. Comp. *Fineza*: «¿Qué obsequio? / ¿Pensar de mí que yo pueda / domeñar de mi altivez, / de mi sangre, mi nobleza, / mi pundonor y mi duelo / la nunca rendida fuerza?» (*Comedias*, IV, p. 1299).

vv. 112-113 *el primero en quien me empeña / a defenderla*: *empeñar*: «Vale también obligar, y en cierto modo precisar a uno a que haga alguna cosa» (*Cov.*). Cuervo registra este uso del verbo con el sentido de ‘precisar, obligar’. «Con *a* para expresar aquello que uno ha de hacer». En el v. 243 vuelve a aparecer la misma expresión: «Cenón. Llegó donde al verla / seguida dél, me empenó / a que yo la favorezca» (vv. 242-244). Comp. *La nave del mercader*: «bestia del mar a su argonauta llama, / cuyo horroroso nombre / me empeña a que mi rumbo al cielo asombre» (vv. 19-21); *Gustos y disgustos*: «y lo que yo imaginé / también me empenó a esta acción» (*Comedias*, V, p. 1113). Debe aceptarse cierta flexibilidad preposicional en este pasaje, probablemente provocada por la métrica. Debería interpretarse como ‘el primero *de* quien (ella) me empeña a defenderla eres tú’, pero el uso de la preposición *de* daría lugar a un verso hipermétrico. Se detectan con frecuencia casos en los que Calderón utiliza las preposiciones de un modo un tanto anómalo por razones métricas. En *La desdicha de la voz*, con autógrafo calderoniano, puede leerse: «Aunque los dos me embistáis, / me defenderé *a* los dos» (*OC*, II, p. 928). Nuevamente, si el poeta hubiese utilizado la preposición que correspondía el verso sería hipermétrico.

vv. 118-123 *no, que la garza que vuela [j] que va en su alcance*: los galanes acuden a sencillas metáforas del ámbito cinegético para tratar de argumentar que Irifile les pertenece. El motivo tradicional de la garza perseguida por las garras del halcón como metáfora de la conquista amorosa es frecuente en Calderón. Sloman, 1952-1953 dedicó un trabajo a la cetrería en los textos del dramaturgo, en el que analiza esta escena en las comedias *La selva confusa*, *Luis Pérez el gallego*, *Basta callar*, *Casa con dos puertas* o *El mayor encanto, amor*. Sobre el tópico tradicional de la garza y el halcón y su simbología en el Siglo de Oro ver Cappelli, 2015 o Vara, 2015. Comp. *Mantible*: «Dicen que la garza hermosa, / rayo de pluma que herir / se atreve al sol, cuando mira / el halcón noble o baharí / que la sigue [j] » (vv. 285-289). Recuérdense, asimismo, los versos de Gil Vicente: «La caza de amor / es de altanería: / trabajos de día, / de noche dolor. / Halcón cazador / con garza tan fiera, / peligros espera» (*Lírica*, n° 66, p. 65). Sobre la imagen del corzo herido por la flecha del cazador como símbolo de la herida de amor puede verse el completo estudio de Lida, 1939, pp. 31-52, quien recoge numerosos ejemplos en la lírica española y analiza los antecedentes clásicos del tópico. Compárese con estos versos de Francisco de Medrano:

|         |                                                                                                                                                                                                   |     |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|         | no es del halcón que la sigue,<br>sino del que hace la presa.                                                                                                                                     | 120 |
| LEONIDO | La corza que herida huye<br>es del dueño de la flecha<br>que va en su alcance.                                                                                                                    |     |
| CENÓN   | Dejemos<br>metáforas aquí necias<br>y vamos a realidades.                                                                                                                                         | 125 |
| LEONIDO | Vamos.                                                                                                                                                                                            |     |
| IRÍFILE | (Deidades supremas,<br>¿quién se vio trágico supuesto<br>de tan rara competencia?)                                                                                                                |     |
| CENÓN   | Desde aquel infausto día<br>que, huyendo las iras fieras<br>de Jove, desamparamos<br>a Fenicia, patria nuestra,<br>en la peregrinación<br>de ir buscando en las ajenas<br>terreno que nos admita, | 130 |
|         | Deidamia, en quien se conserva<br>de nuestros reyes la estirpe,<br>a ti el gobierno te entrega<br>de la tierra, a mí del mar.                                                                     | 135 |
|         | Y, pues que por tuya queda<br>de esclavos y de despojos                                                                                                                                           | 140 |

«¿Podrá olvidar su llaga el corzo herido / del acertado hierro, cuando quiera, / huir medroso, con veloz carrera, / las manos que la flecha han despedido?» (*Poesía*, p. 295).

v. 130 *huyendo las iras fieras*: *huir*: Cuervo recoge la construcción transitiva del verbo con el sentido de ‘esquivar, evitar, rehuir’. Se emplea también en el verso 3019: «Y así, habré / de huir el desaire de ahora / hasta enmendarle después» (vv. 3018-3020). Comp. *Mayor encanto*: «pues los encantos de amor / los vence aquel que los huye» (vv. 3090-3091).

vv. 131-132 de *Jove desamparamos / a Fenicia: Jove*: nombre por el que era conocido Júpiter, divinidad suprema de los romanos desde los primeros tiempos, con poder absoluto sobre los demás dioses y los hombres. «Originariamente era un dios del cielo, responsable de los cambios de tiempo, y era asociado especialmente a las tormentas y a la lluvia» (March, 2002, p. 272). Ver también Grimal, 1966, p. 299. Júpiter es el causante de la destrucción de la tierra natal de los fenicios con el envío de sequedades, temblores, lluvias, rayos, relámpagos y truenos, tal y como relata por extenso Leonido en los versos 858-927. Véase el paralelismo con la fuente calderoniana, en la que un terremoto es el causante del abandono forzado de su patria: «el pueblo de los tirios fue fundado por los fenicios que, golpeados por un terremoto, abandonaron el suelo patrio y se establecieron primero junto a un lago de Siria [?] Después, tras muchos años [?] arribaron con sus naves a un lugar donde fundaron la ciudad de Tiro un año antes del desastre de Troya» (*Epítome*, XVIII, p. 307). *Fenicia*: como territorio geográfico hace referencia a la antigua región del Oriente Próximo ubicada en la costa oriental del mar Mediterráneo que abarcaba parte de las áreas de lo que hoy son, además de Líbano, Palestina, Israel y Siria. En esa estrecha franja se situaron los pueblos que fundaron, entre otras regiones, Tiro. Para San Isidoro Fenicia es provincia de la nación de Siria, junto con Commagena y Palestina (*Etimologías*, XIV, 3, p. 171). En este sentido, no resulta acorde con la realidad histórica la alusión a *Fenicia* como la patria de la que partieron hasta su llegada a las costas de Tiro. Aunque su origen resulta incierto, según Heródoto los fenicios «residían antiguamente a orillas del mar Eritreo [mar Rojo], desde donde pasaron a Siria, estableciéndose en sus costas» (*Historia*, VII, 89, p. 133).

v. 141 *despojos*: «Lo que se halla abandonado por la pérdida de un ejército, o por la muerte o desgracia de alguno» (*Aut.*). Comp. *El arca de Dios cautiva*: «Aún más hay que eso; repara / que entre los varios despojos / de cadáveres, de armas / y de haberes que abandonan, / si la vista no me engaña / o las señas no me mienten, / sin guarda ha quedado el arca» (vv. 585-591).

|         |                                                                                                        |     |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|         | toda la campaña llena,<br>¿qué mucho será que lleve<br>yo de mi socorro en prueba<br>sola una esclava? |     |
| LEONIDO | Esa esclava                                                                                            | 145 |
|         | vale más que toda Persia.                                                                              |     |
| CENÓN   | Pues mira cómo ha de ser,<br>que no he de volver sin ella<br>yo al mar.                                |     |
| LEONIDO | ¡Desta suerte!                                                                                         |     |

|         |                                                                         |     |
|---------|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| LEONIDO | Esa esclava                                                             | 145 |
|         | vale más que toda Persia.                                               |     |
| CENÓN   | Pues mira cómo ha de ser,<br>que no he de volver sin ella<br>yo al mar. |     |
| LEONIDO | ¡Desta suerte!                                                          |     |

vale más que toda Persia.  
Pues mira cómo ha de ser,  
que no he de volver sin ella  
yo al mar.

LEONIDO ¡Desta suerte!

*Riñen los dos.*

IRÍFILE (¡Cielos!  
¿Quién se vio en lid tan opuesta  
que igualmente le esté mal  
el vencido que el que venza?)  
LEONIDO Conmigo ven.  
CENÓN Ven conmigo.

¿Quién se vio en lid tan opuesta  
que igualmente le esté mal  
el vencido que el que venza?)  
Conmigo ven.

LEONIDO                      Conmigo ven.  
CENÓN                        Ven conmigo.

*Sale Deidamia y las damas.*

|          |                                                                                                                                               |     |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| DEIDAMIA | Pues ¿qué novedad es esta,<br>que la batalla campal<br>en civil batalla trueca?                                                               | 155 |
| LEONIDO  | (Feliz soy, pues en favor<br>mío estar Deidamia es fuerza.)                                                                                   |     |
| CENÓN    | (Infeliz soy, si Deidamia<br>a saber la causa llega.)                                                                                         | 160 |
| DEIDAMIA | Cuando afable la Fortuna<br>—quizá apurada de penas,<br>que, ya quebrantando mares,<br>que, ya penetrando selvas,<br>en nosotros ha cumplido— | 165 |

|          |                                                                                                                                               |     |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| LEONIDO  | (Feliz soy, pues en favor<br>mío estar Deidamia es fuerza.)                                                                                   |     |
| CENÓN    | (Infeliz soy, si Deidamia<br>a saber la causa llega.)                                                                                         | 160 |
| DEIDAMIA | Cuando afable la Fortuna<br>—quizá apurada de penas,<br>que, ya quebrantando mares,<br>que, ya penetrando selvas,<br>en nosotros ha cumplido— | 165 |

|          |                                                                                                                                               |     |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CENÓN    | (Infeliz soy, si Deidamia<br>a saber la causa llega.)                                                                                         | 160 |
| DEIDAMIA | Cuando afable la Fortuna<br>—quizá apurada de penas,<br>que, ya quebrantando mares,<br>que, ya penetrando selvas,<br>en nosotros ha cumplido— | 165 |

DEIDAMIA                      Cuando afable la Fortuna  
—quizá apurada de penas,  
que, ya quebrantando mares,  
que, ya penetrando selvas,  
en nosotros ha cumplido—

165

v. 142 *campaña*: «El campo que ocupa el ejército cuando está fuera de los alojamientos, aunque sea montuoso o lleno de peñascos» (*Aut.*). Comp. *Argenis*: «Ya la sangre del uno el campo baña / y los dos desamparan la campaña / huyendo infamemente» (vv. 55-57).

vv. 143-145 *¿qué mucho será que lleve [] sola una esclava?: qué mucho*: construcción interrogativo-ponderativa muy frecuente en la época: «Expresión con que se indica que cierta cosa que se dice a continuación está explicada o justificada por algo que ya se ha dicho o se dice después» (*Moliner*, s. v. «mucho»). Comp. *Mayor encanto*: «Mas ¿qué mucho, si al infierno / tal vez obediente he visto / temblar de mí, si tal vez / sus espíritus aflijo?» (vv. 715-718); *Amar después*: «¿qué mucho en tanto pesar / que tú no estés para hablar, / si yo no estoy para oír?» (vv. 1612-1614). Pueden verse más ejemplos en la comedia en los vv. 799, 1408, 1950 y 2971. *Sola una esclava*: en la lengua áurea el adjetivo femenino *sola* podía acercarse al valor adverbial de *solamente*, como todavía hoy sucede con el masculino *solo*. Pueden verse más ejemplos en Keniston, 1937, § 21.2, p. 275. Comp. *Auristela*: «Pues sola una objeción hallo» (v. 1705). *Lindabridis*: «sola una cosa te pido, / antes que me des la muerte» (*OC*, II, p. 2086).

v. 149a *Riñen los dos*: se ha reajustado la acotación, que VT situaba después de la intervención de Irifile, «¡Cielos!», que cierra el verso. Por coherencia, y siguiendo la lectura de PVT y de la tradición manuscrita hemos colocado la indicación tras la de Leonido.

tan otro el semblante muestra,  
 que no pudiendo impedirnos  
 el que tomásemos tierra  
 en esta africana playa  
 todo el poder de los persas, 170  
 y no pudiendo tampoco  
 impedirnos el que en ella  
 vamos fundando ciudad  
 tan regularmente excelsa  
 que, aun no murada, ha podido 175  
 ponerse tan en defensa  
 que, tres veces asaltada  
 y tres defendida, ostenta,  
 según los cautivos que  
 para su labor nos deja, 180  
 que más viene a fabricarla  
 su orgullo que a demolerla;  
 cuando el común alborozo  
 de la juvenil belleza  
 en este templo que a Apolo 185

vv. 161-166 *Cuando afable la Fortuna [j] tan otro el semblante muestra*: se entiende *Fortuna* como «acaso, accidente, hado, suerte o destino» (*Aut.*). Estos versos aluden al tópico reiterado en la literatura aurisecular de la inconstancia o variabilidad de la fortuna. Como apunta Lapesa, «la *fortuna* [j] inventa desgracias venideras y las avisa. Quienes las padecen se declaran *quejosos* o *heridos* de ella y la califican de *importuna*. Domina sobre los bienes y los acaecimientos externos» (Lapesa, 1983, p. 99). La mutabilidad de la fortuna fue subrayada por Pérez de Moya en su *Philosophía secreta*: «los gentiles del tiempo de Homero [j] a todos los acaecimientos súbitos y no pensados llamaban obras de fortuna [j] Creyeron ser una divinidad y diosa a quien atribuían el poder mover de arriba abajo a las cosas humanas a su arbitrio, teniendo dominio entre los hombres para darles todos los sucesos y acaecimientos prósperos y adversos, como riquezas, reinos y pobreza [j] Llamábanle inconstante, infiel, deleznable y más amiga de malos que de buenos» (*Philosophía secreta* 3, 21, p. 429). Son numerosas las ocasiones en las que el tópico se repite en la comedia, así como en muchas otras obras del corpus calderoniano. Comp. *Lances*: «¡Oh, tiempo vario! / ¡Oh, inconstante fortuna! / ¡Oh, riguroso hado! ¡Oh, importuna / suerte!» (*Comedias*, I, pp. 726-727); *El mayor monstruo, los celos*: «A los principios fue nuestra / [...] la fortuna, pero, ¿cuándo / fija estuvo? ¡Oh, ignorante / el que inconstante la dijo, / pues con rumbos desiguales / en ser inconstante siempre / es siempre la más constante!» (vv. 349-356).

v. 173 *vamos*: forma de subjuntivo etimológico, del latín *vadamus*. Comp. *Amigo*: «Quédese a esta parte esto / y vamos a otro discurso» (*Comedias*, V, p. 1148).

v. 175 *aun no murada*: Calderón atribuye a los esclavos persas, sometidos al mandato fenicio, la construcción de las murallas de Tiro. Como documenta M.<sup>a</sup> Eugenia Aubet, «desde por lo menos el siglo IX la ciudad estuvo rodeada por poderosas murallas, erigidas probablemente en tiempos de Hiram I. En el siglo VI a.C. todavía sorprendía la grandiosidad de sus baluartes. Arriano describe con todo detalle la ciudad de Tiro en vísperas de la conquista de Alejandro Magno en el año 332 a.C. Por esas fechas la ciudad todavía conservaba sus murallas, de las que se describe su tramo oriental, sin duda el más sólido puesto que estaba orientado hacia tierra firme, el cual tenía 150 pies de alto, es decir, unos 45 metros de altura» (Aubet, 2009, pp. 32-33).

vv. 178-179 *tres veces asaltada / y tres defendida*: se da a entender que se han producido dos batallas previas a la que se nos presenta en la comedia y que implica el triunfo definitivo de los fenicios sobre los persas. Según Justino, «acosados [los fenicios] por las guerras de los persas, largas y de resultado variable, quedaron vencedores ciertamente» (*Epítome*, XVIII, p. 307).

v. 185 *Apolo*: habitualmente considerado el dios del sol. «Apolo tiene varios nombres, porque los poetas al Sol y a Apolo mezclaron como si uno fuera» (Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, 2, 19, 12, p. 261). Como explica Cósdroas en los versos 3106-3111, «la primer fábrica altiva / que se labró en Tiro fue / un templo a Apolo, bien como / tutelar patrón, a quien / siempre encargó sus progresos / de los fenicios la fe». San Isidoro especifica que



edificó la fe nuestra  
 como a nuestro tutelar  
 dios, hoy añadir intenta,  
 en honor de la fortuna,  
 al culto bailes y fiestas, 190  
 ¿los dos, en cuyos dos polos,  
 en fe de la fama vuestra,  
 nuestra peregrinación,  
 ya que no descansa, alienta,  
 solicitáis que, ofendida 195  
 de ver cuánto se desdeñan  
 de sus favorables auras  
 las prósperas influencias,  
 la ingratitud castigando,  
 al pasado ceño vuelva, 200  
 tomando por instrumento  
 la disensión, que es quien trueca  
 tal vez aplausos a ruinas,<sup>56</sup>  
 tal victorias a tragedias?  
 ¿Qué monarquías, qué imperios, 205  
 qué conquistas, qué proezas  
 en ambas campañas no  
 perdió la desavenencia  
 de sus cabos, sin ver cuánto<sup>105</sup>  
 valen más en mar y tierra 210

«en aquellas regiones [del Asia Menor] todos adoran al sol, al que, en su idioma, denominan El» (*Etimologías*, XIV, 3, p. 169). No obstante, tal y como apunta David Lanoue, 1985, p. 36, «Apollo's patronage of Tyre is not mentioned in all historical accounts». El dios principal de Tiro era Malqart, asimilado con el griego Heracles, a quien estaba dedicado el gran templo o santuario de la ciudad, según documentó Heródoto: «viajé también por mar a Tiro de Fenicia tras enterarme de que había allí un santuario sagrado de Heracles. Lo encontré ricamente adornado: entre muchas otras ofrendas, había en él dos estelas, una de oro puro y otra de piedra de esmeralda que de noche brillaba con intensidad [j] » (*Historia*, II, 44, pp. 331-332). De todos modos, el sol, símbolo del dios Apolo, adquiere especial relevancia en la anécdota central narrada por Justino en el *Epítome* de las *Historiae Philippicae* de Pompeyo Trogo, fuente principal de Calderón, de ahí que el dramaturgo a lo largo de la comedia «places considerable emphasis on the alliance between Apollo and Tyre» (Lanoue, 1985, p. 36).

v. 191 *dos polos*: *polo*: «cualquiera de los dos extremos del eje de la esfera [j] » Metafóricamente se llama aquello en que estriba y sirve de fundamento a otra cosa» (*Aut.*). En Calderón este vocablo representa en ocasiones a los dos validos o cargos relevantes al servicio del rey. En este caso son los generales del ejército fenicio: Leonido, general de la tierra, y Cenón, del mar. En *Amado* Aurelio y Dante son para el rey «los dos polos de mi imperio» (v. 1116), al igual que Menón y Arsidas en *La hija del aire*. Todos ellos representan cargos elevados en su reino y se enfrentan por causas de amor y privanza.

v. 197 *favorables auras*: 'vientos favorables, buena fortuna'. *Aura*: «Aire leve, suave, lo más blando y sutil del viento, que sin ímpetu se deja sentir» (*Aut.*). En mitología las Auras eran las hijas del Bóreas o de Eolo, que personificaban los vientos suaves.

vv. 203-204 *tal vez aplausos a ruinas, / tal victorias a tragedias*: nótese el zeugma en estos versos, tan del gusto de Calderón. Comp. *Amado*: «las vagas huellas siguiendo / de las fieras que, perdidas / tal vez, tal cobradas, dieron / conmigo en la verde margen» (vv. 232-235); *Lo que va del hombre a Dios*: «En perlas y diamantes, / rubíes y esmeraldas, los cambiantes / blancos del sol, verdes tal vez, tal rojos» (vv. 1329-1331).

v. 209 *cabos*: *cabo de milicia*: «El oficial que manda a otros, o a quien se le encarga alguna función, que aunque no sea oficial, como vaya mandando la gente, se dice que va por cabo de ella» (*Aut.*). Comp. *Escipión*: «Conque ya podrán decir / entrambos bandos unidos, / viendo laureados sus cabos, / que vivan Lelio y Egidio» (*OC*, I, p. 1455).

dos flacas fuerzas unidas  
 que desunidas mil fuerzas?  
 ¿Será justo que se cuente  
 que cuando —a decirlo vuelva—  
 favorable la Fortuna 215  
 mueve su inconstante rueda  
 de adversa en próspera, somos  
 nosotros quien contra ella  
 forcejamos a que no  
 haya de ser sino adversa? 220  
 ¿Qué importa que el enemigo  
 huya vencido, si deja  
 montada discordia que  
 desde allá en su nombre os venza?  
 Volved, pues, volved, valientes 225  
 caudillos, a la primera  
 jurada fe de valeros  
 unos a otros; no se entienda  
 que lo que gana el valor,  
 el mismo valor lo pierda. 230  
 Y sepa yo qué ocasión  
 os mueve, para que sepa,  
 ya que es razón el oírla,  
 si la hay para componerla.

vv. 215-217 *favorable la Fortuna* [j] *de adversa en próspera*: nueva referencia a la variabilidad e inconstancia de la Fortuna, habitualmente representada sobre su rueda giratoria. Sobre ella escribe Pérez de Moya: «creyeron ser dos fortunas, próspera y adversa; a la próspera la llaman Fortuna buena y a la adversa Fortuna mala [...]. Pintábanla otros moviendo una rueda, por la cual unos iban subiendo a la cumbre, y otros que están en ella, otros que van cayendo» (*Philosophía secreta* 3, 21, p. 429). La imagen tópica de la rueda de la Fortuna está muy presente en toda la obra calderoniana. Comp. *Saber del mal*: «y supuesto que has llegado / a un punto fijo, detén / la rueda y en tu vaivén / otro mi lugar ocupe; / déjame a mí, que ya supe / de tu mal y de tu bien» (vv. 2171-2176); *No siempre*: «Mirad cuánto de un día a otro / muda la inconstante rueda / de la fortuna las cosas. / Ayer en vuestras tragedias / venisteis de mí a valeros; / y hoy en las mías es fuerza / que yo me valga de vos» (*OC*, II, p. 1465).

vv. 217-219 *somos / nosotros quien contra ella / forcejamos*: *quien*: pese a que el plural analógico *quienes* se había formado ya en el siglo XVI, la forma *quien* con valor de plural se empleaba todavía en el siglo XVII. Ver al respecto Menéndez Pidal, 1985, §101.1, p. 263 y Keniston, 1937, §14.141, 14.171 y 15.153. Comp. *Mayor encanto*: «Damas tienes con quien hoy / partir los afectos puedas» (vv. 1120-1121). Si bien es cierto que la fortuna caprichosa domina sobre los acontecimientos que afectan al ser humano, en estos versos Calderón reconoce cierta capacidad de maniobra al individuo mediante el libre albedrío. Como recuerda Lapesa, «la fortuna [j] no influye, al menos directamente, en la inclinación de las personas; pero éstas, sintiéndose juguetes de ella, le atribuyen a veces decisiones que han tomado libremente» (Lapesa, 1983, p. 99).

v. 224 *en su nombre os venza*: hemos enmendado este verso siguiendo a Hartzenbusch, quien advirtió la falta de la preposición *en*, necesaria para que el verso cobre sentido. Ver al respecto el apartado dedicado a los errores de VT en el «Estudio textual».

v. 230 *el mismo valor lo pierda*: *valor*: el DLE recoge el uso del término en su sentido peyorativo: «cualidad del ánimo, que mueve a acometer resueltamente grandes empresas y a arrostrar los peligros. Úsese también en sentido peyorativo denotando osadía, y hasta desvergüenza».

vv. 231-234 *y sepa yo qué ocasión* [j] *si la hay para componerla*: *ocasión*: debe entenderse aquí como «causa o motivo porque se hace alguna cosa» (*Aut.*). *Razón*: se emplea en un doble sentido; primero como locución verbal, *ser razón algo*: «ser justo, razonable» (DLE), y después como «motivo, causa» (DLE). *Componer*: «Aderezar, concertar y poner en orden lo que está descompuesto y desordenado. Significa también concordar, unir,

|          |                                                                                                                                                                                                                  |                                |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| LEONIDO  | Entre los varios despojos<br>que montes y valles pueblan,<br>esa invencible persiana<br>quedó por mí prisionera.<br>De mi piedad ofendida,<br>antes a morir resuelta<br>que a darse a partido, huyendo<br>de mĩj | 235<br><br><br><br><br><br>240 |
| CENÓN    | Llegó, donde al verla<br>seguida dél, me empenó<br>a que yo la favorezca.                                                                                                                                        |                                |
| LEONIDO  | Solicitando cobrarlañ                                                                                                                                                                                            | 245                            |
| CENÓN    | Obligado a defenderlañ                                                                                                                                                                                           |                                |
| LEONIDO  | ñe n fin, como presa míañ                                                                                                                                                                                        |                                |
| CENÓN    | ñyo no, si no como presa<br>tuya, que mi intento solo<br>fue ser yo a quien tú le debas<br>tan peregrina hermosura<br>puesta a tus pies. <sup>1065</sup>                                                         | 250                            |
| LEONIDO  | Si dijera<br>eso, entonces claro está<br>que de mi acción desistiera,<br>que tú sola ser mereces<br>dueño de tan alta prenda; <sup>1066</sup><br>mas no dijo sino que<br>no había de volver sin ella<br>al mar.  | 255                            |
| DEIDAMIA | (¡Oh aleve, qué malñ !                                                                                                                                                                                           |                                |

hacer amistades, conformar y poner en paz a los que están discordes» (*Aut.*). Ya que es justo escuchar cuál es el motivo de la pelea entre los galanes, Deidamia quiere saber si existe algún modo de solucionar el conflicto.

v. 241 *darse a partido*: ‘ceder en su empeño, entregarse’. Ver nota a los vv. 53-54.

v. 243 *me empenó*: ‘me obligó’. Ver nota a los vv. 112-113.

vv. 248-252 ...yo no, sino como presa [ñ] puesta a tus pies: *presa*: «En la volatería se llama el ave a quien prende el halcón u otra ave de rapiña. Y por metáfora se toma por aquello que se gana o adquiere, aunque sea cosa no material. Se llama también el pillaje, botín o robo que se hace y toma al enemigo en la guerra, así por tierra como por mar» (*Aut.*). Leonido y Cenón discuten por cuál de los dos debe quedarse con la dama persa, de la que ambos se quedan prendados. Cenón, para excusarse ante Deidamia, se inventa que su intención solamente ha sido la de tomar a Irifile para llevarla ante los pies de Deidamia, es decir, para entregársela a ella como esclava.

v. 256 *dueño*: aunque deba concordar con Deidamia, en el XVII se solía emplear *dueño* siempre en masculino con el sentido de ‘propietario’. Así define el término *Autoridades*: «El señor propietario que tiene dominio sobre alguna cosa; y también se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo, por no llamarlas dueñas, voz que ya comúnmente se entiende de las dueñas de honor; y en este caso si a la voz dueño se añade algún adjetivo, es siempre con la terminación masculina» (*Aut.*). Comp. *Casa*: «quedará desengañado / de que Marcela no ha sido / el dueño de aquesta casa» (*Comedias*, I, p. 155); *Mayor encanto*: «a cuyo letal trofeo / las potencias ha rendido, / haciendo de todas dueño / esta macilenta sombra / que a un tiempo halaga y asombra» (vv. 2490-2493). Pueden verse más ejemplos en la comedia en los vv. 1526, 1536 o 2428.

vv. 259-261 (*¡Oh aleve, qué mal...! [ñ] para aquí*): este es el primero de los tres apartes de Deidamia intercalados en el diálogo que la dama mantiene con los dos galanes fenicios. Ver además los vv. 267-268 «(disimule hasta mejor / ocasión en que hablar pueda)» y vv. 331-332: «(¡Así lo fuera de quien / ingratoñ! )». Deidamia expresa para sí misma el enfado y los celos que siente al conocer que Cenón, su principal pretendiente,

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |            |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
|          | Pero no es esta materia<br>para aquí.)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 260        |
| CENÓN    | De mi intención<br>no había yo de darle cuenta<br>valiéndome de disculpas<br>que pusiesen en sospecha<br>mi valor en no ampararla.                                                                                                                                                                                                                       | 265        |
| DEIDAMIA | Pues, siendo de esa manera,<br>(disimule hasta mejor<br>ocasión en que hablar pueda,) compuestos estáis los dos,<br>pues, quedando su belleza<br>por mi prisionera, tú,<br>Leonido, haces lo que hubieras<br>hecho antes, y tú, Cenón,<br>logras también la fineza<br>de mirar tan peregrina<br>hermosura a mis pies puesta.                             | 270<br>275 |
| IRÍFILE  | Y no ya de mi fortuna<br>quejosa, que no le queda<br>acción a la queja el día<br>que, esclava de tu belleza,<br>ha enmudecido la dicha<br>el gemido de la queja.                                                                                                                                                                                         | 280        |
| DEIDAMIA | Alza del suelo; a mis brazos,<br>hermosa persiana, llega;<br>y, pues cartas de favor<br>que dio la naturaleza<br>a la hermosura, bien como<br>primer sobrescrito dellas,<br>no he de tenerlas cerradas<br>sin ver lo que me encomienda,<br>ven al sacrificio agora;<br>después irás donde sepa<br>qué tratamiento te debo<br>conforme a las nobles señas | 285<br>290 |

ha intentado cortejar a Irífile, de manera que oculta sus verdaderos sentimientos. Como ha estudiado Déodat-Kessedjian, «el aparte, considerado aquí en su forma más extrema o sea como parlamento enunciado para sí mismo por un personaje en presencia de otros, es, sin lugar a dudas, el recurso teatral por el que más se transparenta la escritura del silencio. Se entremezcla muy a menudo en el texto calderoniano con la enunciación dialogal, en cualquier tipo de situación dramática y en cualquier género [J] ». En ocasiones, «los personajes, abrumados por lo que acaba de ocurrir, se ensimisman y callan sus reacciones frente al otro mientras este sigue presente en el escenario» (Déodat-Kessedjian, 1999, p. 62).

v. 269 *compuestos*: ‘en conformidad, en armonía, en acuerdo’. Ver *componer* en la nota a los vv. 231-234. Comp. *Dar tiempo*: «Luis. ¿Vos no habéis dicho también / que, como con ella case, / sus yerros perdonaréis? / Diego. Y lo digo otra y mil veces. / Luis. Luego, compuestos os veis» (*Comedias*, VI, p. 745).

vv. 277-282: Irífile se arrodilla ante Deidamia para expresarle su gratitud al quedar como su prisionera: ‘Y ya no me siento desafortunada, que ya no tengo motivo de queja, pues, siendo tu esclava, mi dicha ha enmudecido el gemido de la queja’.

|          |                                    |     |
|----------|------------------------------------|-----|
|          | de tu valor y tu traje.            | 295 |
|          | Y vosotros, pues os deja,          |     |
|          | yendo ella conmigo, iguales        |     |
|          | y airosos la competencia,          |     |
|          | proseguid en la jurada             |     |
|          | alianza, sin que sea               | 300 |
|          | quizá otra vez escarmiento         |     |
|          | lo que agora es advertencia.       |     |
| LEONIDO  | Yo a tu orden atento               |     |
| CENÓN    | Yo                                 |     |
|          | siempre humilde a tu obediencia    |     |
| DEIDAMIA | Bien está. Acudid a vuestros       | 305 |
|          | puestos y, pasando muestra         |     |
|          | los nuevos esclavos que hoy        |     |
|          | en nuestro servicio quedan,        |     |
|          | a los que los han ganado           |     |
|          | los dejad, con ley expresa,        | 310 |
|          | como hasta aquí, que a ninguno     |     |
|          | dejen salir por las puertas        |     |
|          | y que, encerrados de noche         |     |
|          | dentro de sus casas mismas,        |     |
|          | hayan de acudir de día             | 315 |
|          | a la precisa tarea                 |     |
|          | de las murallas de Tiro,           |     |
|          | pues basta que, cuando vengan      |     |
|          | de paz a canjearse algunos,        |     |
|          | sus dueños el precio adquieran,    | 320 |
|          | de suerte que, a un tiempo iguales |     |

vv. 293-295 *qué tratamiento te debo [j] de tu valor y tu traje*: Deidamia deduce el linaje noble de Irífle a partir de la gallardía que ha demostrado y de su vestimenta. Recuérdese la acotación inicial, en la que la dama aparecía caracterizada con espada desnuda, cimera de plumas y bengala, atributos asociados con la milicia y, en el caso de la bengala, con el mando militar. La dama fenicia quiere asegurarse de su sangre real, porque ello implicaría concederle un trato preferente. En los vv. 604-608 insiste en esta misma idea: «quedé / contigo, persiana, a fin / de saber, como antes dije, / quién eres, para saber / qué hospedaje te he de hacer».

vv. 306-307 *pasando muestra / los nuevos esclavos: pasar muestra*: «frase que vale hacer la reseña de los soldados, pasando estos a la vista del jefe o los jefes, para reconocer su calidad y disposición [j] Por extensión se dice de cualquiera cosa que se registra para reconocerla. Hoy se dice “pasar revista”». (Aut.). En Calderón es más frecuente que el sujeto de la construcción sea el agente y que el objeto esté precedido por la preposición *a*. Comp. *Fieras*: «ven, / invicto Hércules, que quiero / que pases muestra a la gente / que ya prevenida tengo» (vv. 1431-1433). No obstante, en otras ocasiones, como sucede en este caso, el objeto pasa a ser sujeto paciente, esto es, los esclavos se muestran ante los generales fenicios. Comp. *Hado y divisa*: «Y como pasando estaba / muestra la gente que ya / listada a tu bando está [j] » (Comedias, V, p. 156).

vv. 318-320 *pues basta que, cuando vengan [j] el precio adquieran: venir de paz*: «Frase que vale venir sin ánimo de reñir, cuando se temía lo contrario» (Aut.). Comp. *Cada uno*: «Sin razón os asustasteis, / que yo de paz he venido» (vv. 2578-2579). *Canjear*: «En la diplomacia, la milicia y el comercio, hacer canje de una persona o cosa por otra» (DLE). Comp. *Fez*: «¡Oh, qué medio tan necio! / Que es mi esposo y tener no puede precio / quien es esposo mío. / Mas ya que hemos de estar al desvarío / de que haya de canjearse el prisionero, / vuelve a no regatear cuanto es dinero» (Comedias, IV, p. 604).



afán e interés, los tengan  
la fábrica como esclavos  
y el soldado como hacienda.  
Y agora, porque no el aire 325  
infestado se convierta  
en el destemplado crisis  
de contagiosa epidemia,  
id todos, y el mar sepulcro  
de los cadáveres sea. 330  
(¡Así lo fuera de quien  
ingrato!) Persiana bella,  
sigue mis pasos.

IRÍFILE Sí haré,  
ufana de que no pueda  
mi estrella hacerme infeliz, 335  
pues, a pesar de mi estrella,  
todo un sol me alumbra. (¡Ay,  
Toante, lo que me cuestas!)

*Vanse las dos y todas las damas excepto Laura.*

LEONIDO (¡Laura!  
LAURA ¿Qué quieres?

v. 322 *tengan*: Hartzenbusch corrigió «tengan» por «tenga», puesto que los sujetos «la fábrica» y «el soldado» están en singular. Ahora bien, tal y como apunta Keniston, «if the combination of substantives forms a truly plural concept, the verb is also in the plural» (Keniston, 1937, pp. 483- 484), con lo que no hay razón para enmendar la lectura veratassiana entendiendo una concordancia plural *ad sensum*.

v. 327 *crisis*: el término tiene aquí la acepción médica recogida por Corominas de «mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento». Parece existir una vacilación en el género de esta palabra de origen griego, habitual en los vocablos terminados en *-is*. Hemos localizado un total de cinco ocurrencias en la obra de Calderón, de acuerdo con las búsquedas en *TESO*. El dramaturgo emplea con mayor frecuencia el masculino, como en *Monstruo*: «hasta que mi diligencia / haciendo que el fatal crisis / de la amenaza trascienda, / quebrase al hado los ojos» (vv. 1239-1242). No obstante, en *El divino Orfeo* usa el femenino: «¿Qué he de advertir, / si astros, sol, luna y estrellas, / adornos del Cuarto Día, / a la crisis se sujetan / de las fiebres de un eclipse?» (vv. 934-938).

vv. 336-337 *pues a pesar de mi estrella, / todo un sol me alumbra*: *estrella*: haciendo uso de la dilogía, Irífile contrapone su destino aciago (*estrella*) a la luz que guía su camino, la *estrella* que la ilumina. Dada la acogida de Deidamia, quien la protege de Cenón y Leonido y le da hospedaje, puede entenderse que el *sol* que la alumbra es ella. No obstante, también cabe la posibilidad de que sea Toante a quien identifica con el astro. No sería casual el vínculo entre el general persa y el sol, «rey de los astros y la antorcha más brillante de los cielos, que nos alumbra, y vivifica» (*Aut.*). Entre los numerosos valores simbólicos que adquiere el astro en la obra calderoniana, Valbuena Briones explica que «una de las ramificaciones de la palabra sol, como símbolo del poder, es la de compararla a la figura del rey» (1977, p. 668). En nuestra comedia Toante será elegido nuevo rey de Tiro precisamente por ser el primero en ver la salida del sol, de modo que las palabras de Irífile encerrarían un valor proleptico y doblemente simbólico. Son múltiples los ejemplos de este tópico en Calderón. Comp. *Saber del mal*: «pues si el rey es sol y en orbes / de zafir alumbra, ¿quién / no vive atento al desorden / de sus rayos?» (vv. 70-73). En *Médico* el infante don Enrique se lamenta ante el enfado de su hermano, el rey don Pedro: «Será mi vida infelice: / si enojado tengo al sol, / veré mi mortal eclipse» (vv. 2186-2188).

v. 338a *Vanse las dos y todas las damas excepto Laura*: en VT solo se indica «*Vanse las dos*», pero entendemos que las damas acompañantes de Deidamia también deben abandonar la escena, a excepción de Laura, que se queda para hablar con Leonido. En el margen del v. 333 el segundo amanuense de MS1 también añadió «vase por la yzq.<sup>da</sup> y con ella las damas menos Laura».

|         |                                           |       |
|---------|-------------------------------------------|-------|
| LEONIDO | Fiar                                      |       |
|         | de ti, prima, una fineza,                 | 340   |
|         | con la disculpa de que es                 |       |
|         | oficio para discretas.                    |       |
| LAURA   | Ya te he entendido.                       |       |
| LEONIDO | Después                                   |       |
|         | hablaremos.                               |       |
| LAURA   | Norabuena.)                               | Vase. |
| CENÓN   | (Si tal vez el ceño dice                  | 345   |
|         | lo que no dice la lengua,                 |       |
|         | enojada va Deidamia.                      |       |
|         | Tras ella iré, hasta que tenga            |       |
|         | —bien que a costa del dolor               |       |
|         | de que tal cautiva pierda—,               | 350   |
|         | esforzando la disculpa,                   |       |
|         | lugar de satisfacerla.)                   | Vase. |
| LEONIDO | ¡Qué breve es la edad del gozo!           |       |
|         | Bien dijo quien dijo que era              |       |
|         | efímera de las flores,                    | 355   |
|         | que con el alba despiertan                |       |
|         | y fallecen con la sombra. <sup>1082</sup> |       |

v. 339 *Fiar*: Cuervo recoge el significado del verbo con el significado de «confiar, tener fe o confianza en alguna persona o cosa. Con *de*, para señalar la persona o cosa que inspira la confianza». Se repite la misma construcción en los versos 1217 y 2432. Comp. *Auristela*: «Y pues con este empeño / intento, sin fiar de otro mi venida, / vengar su muerte» (vv. 3677-3679); *Dar tiempo*: «ven conmigo; / que quiero una diligencia / fiar de ti» (*Comedias*, VI, p. 733).

v. 342 *oficio para discretas*: el *oficio para discretas* es el de la alcahuetería, pues celestinas y terceras muestran sus habilidades para concertar y favorecer relaciones amorosas de manera encubierta. En *Hombre pobre* Leonelo le pide ayuda a Beatriz para ganarse el amor de Clara, de quien está enamorado, a lo que ella responde: «Leonelo, no me agradezcas / esto, que no hago por ti / tan curiosa diligencia, / sino por mí, que este dicen / que es oficio de discretas. / Mañana lo sabré todo, / que mujeres, cuando llegan / a hablar a solas, se dicen / cuanto imaginan y piensan» (*Comedias*, II, p. 671). Félix, por su parte, comenta al respecto: «si ya es cierto que en la corte, / a título de discretas, / son terceras las hermosas» (*Comedias*, II, p. 672). De acuerdo con la definición de Moliner, el *discreto* es aquel «dotado de tacto para hacer o decir lo que es conveniente y no causar molestia o disgusto a otros. Se aplica al que no divulga lo que interesa mantener reservado. También al que no muestra curiosidad impertinente».

v. 343 *Ya te he entendido*: *Autoridades* registra la expresión *ya te entiendo*: «frase con que se significa que se le ha conocido la intención al que pretende alguna cosa disimuladamente» (*Aut.*).

v. 344 *Norabuena*: aféresis habitual en la época de *enhorabuena*, «Deprecación de felicidad, o deseo de buena dicha o suerte» (*Aut.*). En Calderón aparece en ocasiones a modo de despedida con el sentido de ‘con bien, que vaya bien’. Comp. *Escipión*: «Egidio. ¿Y en cuanto a la paz? *Lelio*. En ella / como antes enemigos. / *Egidio*. Norabuena. *Lelio*. Norabuena. / *Egidio*. Pues adiós» (*OC*, I, p. 1435); *De un castigo*: «*Duque*. Bien está. *Enrique*. Adiós, Federico. / *Federico*. Otro día nos veremos. / *Enrique*. Norabuena» (vv. 263-265).

v. 351 *esforzando la disculpa*: *esforzar*: «Vale también ayudar, dar más vigor y fuerza a alguna cosa, corroborándola con nuevos argumentos, razones y ejemplos, como esforzar una opinión, un dictamen, etc.» (*Aut.*). Se emplea con el mismo significado en los vv. 756 y 1267.

vv. 353-357 *¡Qué breve es la edad del gozo! [j] y fallecen con la sombra: efímera*: «calentura o incendio que dura regularmente un día natural»; «figuradamente se toma por duración breve y accidental» (*Aut.*). Comp. *Saber del mal*: «y ya sé que su hermosura / es maravilla que nace / al alba y muere a la noche / como efímera fragante» (vv. 936-939). La expresión de la fugacidad de la dicha o la rapidez del paso del tiempo concebida a partir de la metáfora de la caducidad y muerte de las flores con la llegada de la noche es recurrente en Calderón. Comp.

Dígalo yo, pues apenas  
me vi dueño de una dicha,  
cuando hubo contra ella, 360  
sobre invidia que la turbe,  
poder que la desvanezca.  
A nadie admire la prisa  
con que su pérdida sienta,  
que, siendo instante el ganarla 365  
y siendo instante el perderla,  
argumento es de que a siglos  
Amor los instantes cuenta.  
¿Qué tiempo fue menester  
para ver una belleza 370  
tan hermosamente heroica,  
tan heroicamente excelsa?  
Ninguno; luego ninguno  
habrá menester mi pena,  
si para verla bastó, 375  
para sentir el no verla.  
Si yo hubiera de decir  
mi sentimiento, dijerañ  
¡Ay de mí, infeliz!

TOANTE      *Dentro.*  
LEONIDO      Mas ¿quién  
hurta el suspiro a mi queja? 380  
Por si fue acaso, o si fue

*Príncipe constante:* «Fénix. ¿Un día posible ha sido / a desunir dos estrellas? / *Fernando.* Para presumir por ellas / las flores habrán venido. / Estas que fueron pompa y alegría / despertando al albor de la mañana, / a la tarde serán lástima vana / durmiendo en brazos de la noche fría» (vv. 1644-1651).

vv. 367-368 *argumento es de que a siglos / Amor los instantes cuenta*: la hiperbolización del paso del tiempo asociada al sentimiento amoroso se encuentra repetidamente en Calderón. Lisardo en *El secreto a voces* enuncia unos versos muy similares: «A siglos / contará amor los momentos, / Laura hermosa, a mi esperanza» (vv. 276-278). La misma idea de «medir los instantes a siglos» es expresada por Campaspe en *Darlo todo*: «Vete, llevando sabido / que aunque a siglos tu desco / mida el tiempo amante y fino, / en mí no ha de haber mudanza; / que no ha de ser mi albedrío» (*OC, I*, p. 1057). En *De una causa*, al hablar de la salud de su enamorada con Filiberto, Federico dice: «Dios se la dé [la salud] como conviene / a nuestra paz, contando sin engaños / su edad el tiempo a siglos y no a años, / con el aumento que mi amor desea» (*Comedias, V*, p. 621). En *Fineza*, en cambio, los amantes miden «a siglos» el día, es decir, el espacio de tiempo que los separa, frente a la noche, que cuentan «a instantes», tal y como explica Libia, confidente de Doris y Celauro: «pues en confianza mía / contabais los dos amantes / la edad de la noche a instantes / y a siglos la edad del día» (*Comedias, IV*, p. 1253).

vv. 371-372 *tan hermosamente heroica / tan heroicamente excelsa*: Lapesa afirma que una de las particularidades del estilo calderoniano consiste precisamente en el abundante uso de adverbios en -mente como refuerzo, atenuante, matiz, descripción, etc., de la cualidad o estado que el adjetivo expresa. «En ocasiones el adjetivo de un verso pasa en el siguiente a formar parte del adverbio que modifica a otro adjetivo, o se entrecruzan adjetivo y adverbio mostrando la parigual importancia de sus significaciones» (Lapesa, 1983, p. 63). Leonido subraya cómo Irífle aúna las virtudes habitualmente contrapuestas de belleza y heroicidad, asociadas a la feminidad y a la masculinidad respectivamente. La descripción de Irífle recuerda a la «tan mujeril belleza, / y varonil valentía» (*Comedias, I*, p. 342) de Cenobia, «mujer altiva y fuerte, / gallarda en paz, en guerra belicosa, / parece que la sobra el ser hermosa» (*Comedias, I*, p. 321). A propósito de Cenobia escribe Rey Hazas que representa una «unión equilibrada de elementos contrapuestos [j] un modelo imposible de perfecciones diversas que funde lo mejor del hombre y de la mujer» (2003, p. 30), palabras que podrían aplicarse igualmente a Irífle.

CÓSDROAS *Dentro.* vaticinio, a escuchar vuelva.  
Tened, soldados, piedad,  
y no deis, antes que muera,  
sepulcro a un vivo.

SOLDADOS *Dentro.* El caduco 385  
vaya.

*Sale Cósdroas vestido de cautivo y como arrojado cae a los pies de Leonido, y después cuatro soldados que llevan a Toante como desmayado.*

LEONIDO ¿Qué voces son estas?  
SOLDADO I Esto, señor, es hacer  
lo que el bando nos ordena.

CÓSDROAS No es sino exceder el bando  
con injusta saña fiera, 390  
pues, antes de ser cadáver,  
vivo a echarle al mar le llevan.

SOLDADO I ¿Qué más cadáver que ver  
que ni respira, ni alienta,  
agonizando?

LEONIDO Cobardes, 395  
¿qué inhumanidad más que esa?  
¿Quién os dijo que la ira  
pudo ser nunca obediencia,  
si anticipada al mandato  
pasa de justa a violenta? 400  
A un hombre que aún vive darle  
por muerto es acción tan fuera  
de razón natural como  
dudar que en la más extrema  
ansia le abrevia mil siglos 405  
quien un instante le abrevia.

---

vv. 381-382 *Por si fue acaso, o si fue / vaticinio, a escuchar vuelva: acaso*: «Suceso impensado, contingencia, casualidad o desgracia» (*Aut.*). *Vaticinio*: «Predicción, adivinación o pronóstico de lo futuro» (*Aut.*). Con frecuencia, en la obra calderoniana el personaje escucha una voz desconocida que asocia con las predicciones o anuncios de los oráculos. Comp. *Tu prójimo como a ti*: «*Culpa*. ¡Ay de mí!, ¿qué he oído? / *Lascivia*. ¿Qué te asusta? *Culpa*. Aquella voz / que en el aire al Mundo dijo / que va perdido. *Demonio*. No hagas / del acaso vaticinio» (vv. 604-608); *El orden de Melquisedec*: «*Judaísmo*. ¡Qué oí! / *Sinagoga*. ¿Eso te da que temer? / *Judaísmo*. Sí; pues los grados primeros / dan a un Baptista. *Sinagoga*. No fue / vaticinio el que fue acaso, / y ese de la voz no es / sujeto de dar temor» (vv. 481-487).

v. 385 *caduco*: «Decrépito y muy anciano: como la persona que con la edad va perdiendo parte de los sentidos y potencias» (*Aut.*). El soldado se refiere a Cósdroas, el anciano persa.

v. 389 *bando*: «Edicto, ley o mandato solemnemente publicado de orden superior; y la solemnidad y acto de publicarle se llama también así» (*Aut.*). Comp. *Postrer duelo*: «y así de todo informado / vengo. Lo que el bando manda / es que ninguna persona / entre, gran señor, ni salga / en el circo que se hace / dentro de la misma plaza / de palacio» (*Comedias, IV*, p. 114).

vv. 404-405 *extrema / ansia*: 'último suspiro antes de la muerte'.

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                   |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| TOANTE   | ¿Quién, ya que tiene el sentido,<br>aliento —¡ay de mí!— tuviera<br>parañ? No puedo, no puedo<br>hablar.                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                   |
| LEONIDO  | En vano te esfuerzas.<br>Dejadle en los brazos de ese<br>venerable anciano. Llega;<br>carga con él y, pues no,<br>por más que tu dueño sea,<br>de los nobles de Fenicia<br>tendrás albergue en que puedas<br>cuidar dél, llévale al mío,<br>adonde con la asistencia<br>de mi gente —muera o viva—<br>vea el mundo que la ajena<br>crueldad suele despertar<br>tal vez la propia clemencia.                    | 410<br>415<br>420 |
| CÓSDROAS | Mil veces tus plantas beso,<br>y no con menor terneza<br>que la de padre, que es mi hijo<br>y, viendo que en la primera<br>ocasión me perdí, vino <sup>1090</sup><br>también a perderse en esta<br>por buscar mi libertad.<br>(Su lustre y nombre desmienta:<br>si muere, porque no el lauro<br>de que dél triunfaron tengan,<br>y, si vive, porque no,<br>en sabiendo quién es, sea<br>imposible su rescate.) | 425<br>430<br>435 |

vv. 409-410 *parañ* ? *No puedo, no puedo / hablar*: entre las distintas técnicas propias de la estilística del silencio definidas por Déodat-Kessedjian, 1999, Toante se sirve aquí de la reticencia, figura que se corresponde con una interrupción visible de la enunciación por la imposibilidad de decir algo. Le gustaría tener aliento para preguntar por Irífle y saber si ha sobrevivido, pero le fallan las fuerzas. Comp. *Monstruo*: «ingrata mi resistencia, / dispusoñ Pero permite / que aquí turbada la lengua / la retórica dispense / con el semblante, pues ella / menos dirá con la voz / que él dice con la vergüenza» (vv. 1181-1187). Pueden verse más ejemplos de este tipo en Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 42-43.

v. 427 *me perdí: perderse*: «Significa también exponerse a riesgo de la vida en alguna riña, desafío o empeño, especialmente en punto de honra». Comp. *Armas*: «*Coriolano*. Oye: ¿y será buena paga / que vengas tú a darme vida, / y yo a darte muerte vaya? / [j] Eso es, porque no se pierda / uno, perderse dos» (OC, I, p. 959). Cósdroas finge ser el progenitor de Toante ocultando la identidad del general persa y se inventa que en esta última batalla su hijo ha arriesgado su vida para ponerlo en libertad.

vv. 430-435 *su lustre y nombre desmienta* [j] *imposible su rescate: lauro*: «Lo mismo que laurel. Úsase solo en el sentido metafórico por premio, triunfo o alabanza» (Aut.). Comp. *Cenobia*: «Tú, Marte, que entre aceros y entre mallas / eres sangriento dios de las batallas, / ¿cómo tu cuello doma / una mujer que el lauro quita a Roma?» (Comedias, I, p. 361). *Triunfar*: frente al sentido hoy más habitual de ‘quedar victorioso’, esta construcción, en desuso, se emplea de acuerdo con la siguiente definición de *Autoridades*: «vencer a los enemigos en batalla, sujetarlos o desbaratar sus fuerzas». Comp. *Fortunas*: «¡Viva quien del monstruo triunfa!» (Comedias, VI, p. 145); *Cisma*: «Mi venganza / yo mismo la he de tomar, / que no han de triunfar de mí» (vv. 2416-2418). Calderón se vale del tan frecuente recurso del ocultamiento de la identidad.



*Vase, llevando a Toante en brazos.*

- LEONIDO Vosotros de otra manera  
entended los bandos, viendo  
que la deidad que os gobierna  
siempre manda lo mejor.  
(Tú, déjate ver —¡oh bella  
persiana!— porque los ojos  
siquiera el desquite tengan,  
mientras no ven tu hermosura,  
de lo que lloran tu ausencia.) *Vase.*
- SOLDADO 1 Pues este se nos escapa,  
otros en su lugar vengan.
- 440  
445

*Descubren a Morlaco echado en el suelo.*

- SOLDADO 2 Aquí hay uno que sin duda  
está muerto.
- SOLDADO 3 Cosa es cierta,  
pues ni alienta, ni respira.
- MORLACO (Harto el fingirlo me cuesta,  
respirando hacia otra parte.)
- SOLDADO 4 Cógele tú de esa pierna;  
yo le cogeré de estotra,  
y vaya arrastrando.
- SOLDADO 1 Espera,  
que yo ayudaré de un brazo.
- SOLDADO 2 De otro yo, y desta manera  
llegará más presto al mar.
- 450  
455

*Llévanle entre los cuatro.*

- MORLACO No haré tal, que, pues me aprietan  
amarrado a cuatro potros,  
decir la verdad es fuerza.
- 460

---

v. 442 *desquite*: «Se toma también por desagravio, despique o satisfacción que se toma». Comp. *Primero y segundo Isaac*: «Porque ¿qué / desquite tiene un criado / que comiendo a su amo ve / muy despacio y muy sentado, / muy hambriento y muy en pie / estarse hecho un mentecato / quitando y poniendo el plato [j] » (vv. 504-510).

v. 446a *Descubren a Morlaco echado en el suelo*: se ha reajustado la acotación, que VT situaba después de la intervención del segundo soldado. Por coherencia, y siguiendo la lectura de las sueltas de la familia Orga y de Hartzenbusch, hemos colocado la indicación en el verso anterior.

vv. 458-460 *No haré tal [j] decir la verdad es fuerza*: *potros*: Morlaco alude a un modo de tortura muy practicado por la Inquisición consistente en atar una cuerda a cada extremidad del prisionero y, a su vez, el otro extremo de la cuerda a un caballo, de modo que se fustigaba a los cuatro animales para que tiraran con fuerza de la cuerda y dislocasen los miembros del torturado. Por añadidura, el *potro* era en sí mismo «cierta máquina de madera sobre la cual sientan y atormentan a los delincuentes que están negativos, para hacerles que confiesen o declaren la verdad de lo que se les pregunta» (*Aut.*). Su mecanismo era muy similar: estaba compuesto de un prisma de madera que reposaba sobre cuatro patas en donde se sentaba el torturado. Sus cuatro extremidades estaban atadas a unas cuerdas que se fijaban a un torno que al girar tensaba gradualmente las ataduras y desgarraba,

*Déjanle caer.*

- MORLACO                      Niégoles la consecuencia,  
que ya no estoy sino muerto,  
según de golpe me sueltan.  
¡Ay de mis espaldas! ¿Quién                      465  
vio que el que iba sin molestia  
en silla de manos en  
silla de costillas vuelva?
- SOLDADO 4                      ¿Qué es esto? ¿Pues cómo, estando  
tan sano y bueno, te quedas                      470  
entre los muertos?
- MORLACO                      Muy poco  
sabe usted destas pendencias,  
pues hacer la mortecina  
se le hace cosa nueva.  
Yo soy Morlaco; asentado                      475  
aqueste principio, sepan  
que aun ánimo para huir  
no tuve; y, como es prudencia  
que se valga de la maña  
a quien le falta la fuerza,                      480  
muerto me fingí, esperando  
queditito a que anochezca  
para escapar sin ser visto.  
Mintiome la estratagema,

así, los miembros del torturado. Comp. *Armas*: «con que no quedó mujer / que no confesare luego / al potro del desengaño / las culpas del embeleco» (OC, I, p. 952).

vv. 465-468 *¡Ay de mis espaldas!* [j] *silla de costillas vuelva*: *silla de manos*: «asiento hecho de madera, en una caja cubierta en óvalo con disminución hacia abajo, forrada por dentro, y por la parte de fuera de alguna piel, o tela. Tiene una puerta a la parte anterior con su vidrio grande. Se le ponen dos varas fuertes y largas, que sirven para llevarla los silleteros con unos correones por los hombros» (Aut.). *Silla de costillas*: «de palillos, a modo de costillas» (Cov.). Asimismo, de acuerdo con *Autoridades*, las costillas «se llaman también las espaldas». Morlaco se sentía como llevado en silla de manos al ir arrastrado por cuatro soldados, mientras que al dejarle caer va en silla de costillas en sentido literal, apoyado en el suelo sobre sus espaldas doloridas.

v. 474 *hacer la mortecina*: «Frase que vale fingir el estar muerto» (Aut.). Recuérdese que la cobardía y el miedo del gracioso son rasgos característicos de su comportamiento. Ver nota a los vv. 10-11. Pedro, el gracioso en *Luis Pérez el Gallego*, se vale del mismo recurso para escapar de Luis e Isabel: «¡Oh, bendita mortecina, / pues ahora me valiste! / Sin duda para mí fuiste / invención santa y divina. / ¡Qué bien su dicha imagina / el que se encomienda a vos! / Y pues se fueron los dos, / yo escaparé como un rayo / de un milagro de soslayo» (OC, I, p. 299).

v. 475 *Morlaco*: recuérdese que el nombre del gracioso significa «el que afecta tontería o ignorancia» (Aut.), con lo que el propio personaje se presenta a sí mismo como bobo y necio. Navarro González ha subrayado la abundancia de graciosos calderonianos con nombre «parlante». Destacan especialmente los que «llevan nombres grotescos y despectivos», como es el caso. Ver Navarro González, 1984, p. 90.

v. 484 *Mintiome la estratagema*: *mentir*: «Vale también engañar y frustrar alguna cosa: como mentir los indicios, la esperanza» (Aut.). Comp. *Mayor encanto*: «Engañome mi esperanza, / mintiome mi amor, burlome / mi deseo. ¡Oh, cuánto fácil / su dicha imagina el hombre!» (vv. 531-534). En este caso Morlaco ha visto sus planes frustrados, le ha fallado su ardid de guerra.

|                                  |                                                                                                                                                                                |                            |
|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
|                                  | pues vustedes —Dios les guarde—,<br>dando conmigo, me llevan<br>a ser pescado del mar,<br>siendo así que de la tierra<br>lo soy desde que han en mí<br>cogido una linda pesca. | 485<br><br><br><br><br>490 |
| LOS CUATRO<br>MORLACO            | Vaya a dar muestra el morlaco.<br>Si de que soy gentil pieza<br>he descubierto la hilaza,<br>¿a qué fin he de dar muestra?                                                     |                            |
| SOLDADO 2                        | A fin de que por esclavo<br>asentado mío lo sea,<br>pues yo el primero le vi.                                                                                                  | 495                        |
| SOLDADO 4                        | Yo el primero de una pierna<br>le así.                                                                                                                                         |                            |
| SOLDADO 3<br>SOLDADO 1           | Yo de un brazo.<br>Yo<br>de otro.                                                                                                                                              |                            |
| MORLACO<br>LOS CUATRO<br>MORLACO | Buen remedio tengan.<br>¿Qué remedio?<br>Hacerme cuartos.<br>Voy a avisar a que venga                                                                                          | 500                        |

v. 485 *vustedes*: *vusted*: Menéndez Pidal recoge esta forma como intermedia en la evolución entre las voces *vuesa-mested* y *usted*: «*vuesa-mestéd*>*vues-astéd*>*vuestéd*>*vustéd*>*usted*» (1985, §5bis, p. 36). Es empleada frecuentemente por los graciosos en las comedias calderonianas. Comp. Patacón en *Manos blancas* dirigiéndose a los soldados: «Si / han de llevarme vustedes, / por Dios, que ha de ser a cuestras» (vv. 3772-3774). Clarín en *Mayor encanto* también emplea la forma *vusted*: «Un mentecato, / un sucio, un impertinente, / un necio, un loco, un menguado, / y un cuanto vusted quisiere» (vv. 1868-1871).

vv. 486-490 *dando conmigo, me llevan* [j] *cogido linda pesca*: Morlaco será un pescado más del mar si es arrojado como los restantes cadáveres y a su vez ha sido *linda pesca*, es decir, ha sido «pescado» o atrapado por el enemigo. Se sirve, por tanto, de la dílogia del verbo *pescar* y de la *derivatio*, mecanismos lingüísticos de comicidad propios de la figura del gracioso. Ver al respecto Navarro González, 1984, pp. 93-98. Merlín, el gracioso de *Auristela* emplea la frase *linda pesca* con un sentido muy similar al de Morlaco cuando le explica a Lisidante cómo fue rescatado del mar: «cuando unos pescadores / que a ampararse a la ribera / de la tormenta venían, / un cabo al pasar me echan / [j] con que enmendamos fortuna / ellos y yo, pues a tierra, / dejada pesca tan mala, / sacaron tan linda pesca» (vv. 1663-1672). El *DLE* recoge las variantes *brava*, *buena* o *linda pesca*, frase irónica de uso coloquial que alude a la «Persona muy sagaz, industriosa o artificiosa». Frente a la lectura de VT, MS2 ofrece la variante *buena*, lo que corrobora la alternancia de uso de ambos adjetivos para la expresión.

vv. 492-493 *Si de que soy gentil pieza* [j] *¿a qué fin he de dar muestra?*: *buena* o *gentil pieza*: Calderón explota el valor polisémico de la expresión, pues alude, como en el caso de *linda pesca*, a ‘una buena porción de pescado’ y a la «persona muy sagaz, industriosa o artificiosa» (*DLE*). Pero, además, el gracioso se vale de un nuevo juego de palabras a partir de los términos *pieza*, *dar muestra* e *hilaza*, todos relacionados con el campo semántico de la costura. *Pieza* también es «la porción de algún tejido que se fabrica de una vez en el telar» (*Aut.*) y *dar muestra*, aunque «en la milicia es presentar el capitán la gente de su cargo, que pasa el comisario, veedor o inspector» (*Aut.*), significa «Entregar algún retal de tela o alguna corta porción de mercadería para que se examine y reconozca el género y calidad de la que se vende» (*Aut.*). *Hilaza* —«lo mismo que hilado» (*Aut.*)— se emplea aquí bajo la expresión *descubrir la hilaza*: «Dejar ver sus intenciones o defectos» (*DLE*).

v. 501 *Hacerme cuartos*: *Hacer cuartos*: ‘descuartizar’. «Pena que se da a hombres facinorosos, salteadores de caminos, que después de haberlos ahorcado los hacen cuatro cuartos» (*Cov.*). También solía aplicarse a las partes en que se dividía un animal. De acuerdo con *Autoridades*, «Se llaman asimismo [cuartos] los miembros del cuerpo del animal robusto y fornido» y «cada una de las cuatro partes en que se considera dividido el cuerpo de los cuadrúpedos y aves» (*DLE*).

|            |                                                                                                                                   |     |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|            | el portero de despojos<br>por asadura y cabeza.                                                                                   |     |
| SOLDADO 1  | Claro está, que a hacerle cuartos<br>irá, pero de moneda,<br>en viniendo a rescatarle.                                            | 505 |
| MORLACO    | Muy linda esperanza es esa.<br>¿Quién ha de haber que por mí<br>dé un cuatrín?                                                    |     |
| SOLDADO 2  | Cuando eso sea,<br>se quedará siempre esclavo;<br>y, pues no ha de haber pendencia<br>entre nosotros, juguemos<br>cúyo ha de ser. | 510 |
| LOS TRES   | Norabuena.                                                                                                                        |     |
| MORLACO    | Voy por los dados.                                                                                                                |     |
| SOLDADO 1  | Después<br>irá; ahora no se detenga.                                                                                              | 515 |
| LOS CUATRO | Venga al registro.                                                                                                                |     |
| MORLACO    | Que soy<br>pellejo de vino, adviertan,<br>presentado, y ir no debo                                                                |     |

v. 503 *despojos*: además de «lo que se halla abandonado por la pérdida de un ejército, o por la muerte o desgracia de alguno», según *Autoridades* los despojos también son «los alones, pescuezo, higadilla, molleja y menudillos de la gallina, pavo, u otra ave muerta». Comp. loa para el auto *La piel de Gedeón*: «No quede a la venganza / de mis sangrientas uñas / ave que no perezca, / siendo sus bellas plumas / despojos de mis garras, / trofeos de mi astucia» (TESO). *Asadura*: «Lo interno del animal, como son el corazón, el hígado y livianos. Díjose *assadura* porque antiguamente y con especialidad en los sacrificios, recién muerto el animal, se echaban en las brasas y se asaban las partes interiores de los animales» (Aut.).

v. 505 *Hacerle cuartos*: *cuarto*: además de «la cuarta parte de alguna cosa» (Cov.), es una «moneda de vellón, que vale cuatro maravedís» (Cov.). De acuerdo con *Autoridades*, los cuartos «se toman regularmente por el dinero en común». Valiéndose del sentido polisémico de la expresión *hacer cuartos*, que también significa «Buscar modo de tenerlos, vendiendo alguna alhaja o empeñándola» (Aut.), el soldado se refiere a que, en todo caso, Morlaco será hecho cuartos de moneda, esto es, el portero de despojos ganará dinero (unos *cuartos*) con el rescate que se pague por él.

v. 507 *en viniendo a rescatarle*: ‘tan pronto como venga a rescatarle, una vez que venga a rescatarle’. La preposición *en* es la única que se puede utilizar con el gerundio e implica una acción temporal completa de acuerdo con Keniston, 1937, § 38.215, p. 553. Comp. *Nadie fie*: «Ven en pasando la tarde / a la calle y te diré / lo que apenas sentir sé» (vv. 588-590). Pueden verse más ejemplos en esta comedia en los vv. 740, 741, 1136, 1431 o 1643.

v. 510 *cuatrín*: «moneda antigua baja» (Cov.). Comp. *Afectos*: «dependo de suerte de otros, / donde a merced de un cuatrín / traigo mi vida en un tras, / y mi caudal en un tris» (Comedias, III, p. 563).

v. 514 *cúyo*: ‘de quién’. Como se indica en el DPD, es un «pronombre interrogativo posesivo, que, por ser tónico, se escribe con tilde, a diferencia del relativo *cuyo*. Equivale a *de quién* y carece prácticamente de uso en la actualidad. Se empleaba normalmente como atributo en oraciones con el verbo *ser*» (2005, p. 202). Comp. *La nave del mercader*: «¿Cúyo será este gemido / que me ha enternecido el alma / según lamentable sueña?» (vv. 1996-1998).

v. 515 *dados*: según Covarrubias, «es el entretenimiento de soldados y gente moza, perdimiento de tiempo, hacienda, conciencia, honra y vida, por los casos que han sucedido de jugar a este juego, defendido y vedado en todos los tiempos y en todas las repúblicas. Permítese a los soldados por algunas razones; no las pongo aquí, porque no quiero ni defenderlos, ni acusarlos; y con ser juego de tanta ventura hay quien alcance arte engañosa de robar con los dados [?] y la malicia no es de ahora, que en tiempo de Horacio se usaba ya el echar los dados en el tablero de unos *pyrgos* o cubiletes». Sobre el juego de los dados y su presencia en la literatura, ver Chamorro Fernández, 2005, pp. 56-58.

|           |                |                                                                                                                    |                 |
|-----------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
|           |                | a derechos ni a derechas,<br>que también soy zurdo.                                                                | 520             |
| SOLDADO 1 |                | Vaya<br>el mandriañ                                                                                                |                 |
| SOLDADO 2 |                | La mosca muertañ                                                                                                   |                 |
| SOLDADO 3 |                | El bergantónñ                                                                                                      |                 |
| SOLDADO 4 |                | El gallinañ                                                                                                        | <i>Péganle.</i> |
| MORLACO   |                | ¡Ay, que sin duda me pelan!                                                                                        |                 |
| MÚSICA    | <i>Dentro.</i> | <i>Sea norabuena,</i>                                                                                              | 525             |
|           |                | <i>norabuena sea.</i>                                                                                              |                 |
| MORLACO   |                | ¡Mal haya el alma y la vida<br>que de mi dolor se alegra<br>diciendo una y otra vez,<br>alegres de que me muelanñ! | 530             |
| MÚSICA    | <i>Dentro.</i> | <i>Sea norabuena,</i>                                                                                              |                 |
|           |                | <i>norabuena sea.</i>                                                                                              |                 |

vv. 517- 521 *Que soy [j] que también soy zurdo*: si bien la intervención burlesca del gracioso resulta de difícil interpretación, puede sobreentenderse en estos versos un juego dilógico sustentado en el término *pellejo de vino*. De acuerdo con *Autoridades*, «se llama también el cuero adobado y dispuesto para conducir cosas líquidas: como vino, vinagre, aceite», y «figuradamente y en estilo jocoso se llama el borracho» (*Aut.*). Por una parte, Morlaco trata de evitar que los soldados lo prendan al decirles que, como pellejo de vino, ya se ha presentado al registro, definido por *Autoridades* como «manifestación que se hace de los bienes, géneros o mercaderías» (*Aut.*). De este modo, no tiene que ir *a derechos*, esto es, no tiene que pagar «los impuestos que están cargados sobre mercaderías, cosas comestibles, y demás que se comercian en el reino, los cuales se cobran para la Real Hacienda» (*Aut.*). Asimismo, se presenta como un borracho, con lo que no puede *ir a derechas*, «caminar rectamente sin torcer a un lado, ni a otro» (*Aut.*), porque es *zurdo*. Además de las connotaciones negativas que tenía entonces el que se servía de la mano izquierda, el *zurdo* es «el torpe de manos, desmanotado y atado que no se amaña a cosa alguna» (*Cov.*). El gusto del gracioso por la bebida es uno de los tópicos convencionales de su tradicional codificación dramática. Puede verse al respecto Navarro González, 1984. Y *ir*: en la lengua áurea era habitual el uso de la conjunción *y* delante de palabra que comienza por la vocal *i*-. Además, es la forma dominante en los autógrafos calderonianos, de modo que mantenemos la lectura veratassiana.

vv. 522-523: los cuatro adjetivos con los que los soldados insultan a Morlaco aluden fundamentalmente a su miedo y a su cobardía, características típicas del gracioso de la comedia aurisecular. *Mandria*: «El hombre de poco ánimo y espíritu, que se acobarda y no tiene valor para resistir a otro» (*Aut.*). *Mosca muerta*: «Apodo que se aplica al que es al parecer de ánimo o genio apagado, pero no pierde la ocasión de su provecho, o no deja de explicarse en lo que siente» (*Aut.*). *Bergantón*: «Aumentativo de *bergante*. Picaronazo y sumamente desvergonzado y ruin» (*Aut.*). *Gallina*: «Por analogía se llama al que es cobarde, pusilánime y tímido. Díjose así aludiendo a la cobardía que tiene esta ave» (*Aut.*).

v. 524 *¡Ay, que sin duda me pelan!*: una vez más, Calderón se sirve del equívoco en boca del gracioso, basado esta vez en el valor dilógico de *pelar*: «quitar las plumas a las aves» (*Aut.*) —recordemos que Morlaco acaba de recibir el apelativo de *gallina*— y «metafóricamente vale quitar con engaño, arte o violencia los bienes a otro» (*Aut.*). Entre los distintos mecanismos de comicidad lingüística, Arellano subraya los aspectos entonacionales: «El más frecuente (esquema cliché muy estereotipado) es la exclamación que muestra el dolor del gracioso al ser apaleado» (1999, p. 272), que se reitera prácticamente en todas las comedias. Comp. *Manos blancas*: «Patacón. ¡Ay, que me matan!» (v. 3782); *Golfo*: «Alfeo. ¡ay, ahogado de mí!» (*Comedias*, IV, p. 1209). Pueden verse más ejemplos en Arellano, 1999, pp. 272-273.

vv. 527-530 *¡Mal haya el alma y la vida [j] alegres de que me muelan!*: *se alegra*: aunque desde el punto de vista sintáctico el sujeto de *se alegra* es plural «el alma y la vida», por tratarse de un sujeto múltiple de dos miembros singulares coordinados el sujeto plural no es exigido en la época, tal y como ha mostrado Keniston, 1937, § 36.4, pp. 483-484. Por consiguiente, pese a los plurales de *alegres* y *muelan*, no es necesario enmendar el singular *alegra*. Ver al respecto la nota al v. 90a. Importa señalar que la intromisión de las voces desde dentro en el discurso de Morlaco sirve de tránsito entre el fragmento de carácter entremesil protagonizado por el gracioso y una nueva escena en la que Deidamia y sus damas celebran la victoria de los fenicios sobre los persas.



*Llévanle, y salen las damas que pudieren, cantando y bailando, con guirnaldas de flores y, detrás, Deidamia, Irifile y Flora.*

|                    |               |                                                                                                                             |     |
|--------------------|---------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FLORA              | <i>Canta.</i> | <i>Que de la Fortuna<br/>la deidad suprema<br/>en ser inconstante<br/>tan constante seañ</i>                                | 535 |
| MÚSICA<br>FLORA    | <i>Canta.</i> | <i>Sea norabuena.<br/>Que de sus mudanzas<br/>resulte que vuelvan<br/>hoy en alegrías<br/>de ayer las tristezasñ</i>        | 540 |
| MÚSICA<br>FLORA    | <i>Canta.</i> | <i>Norabuena sea.<br/>Que los que han tomado<br/>en África tierra<br/>al gran dios Apolo<br/>altares ofrezcanñ</i>          | 545 |
| MÚSICA<br>FLORA    | <i>Canta.</i> | <i>Sea norabuena.<br/>Que, de los fenicios<br/>vencidos los persas,<br/>celebren sus triunfos<br/>jóvenes bellezasñ</i>     | 550 |
| MÚSICA<br>FLORA    | <i>Canta.</i> | <i>Norabuena sea.<br/>Que a su noble templo<br/>coronadas vengan<br/>de lilios, claveles,<br/>rosas y azucenasñ</i>         | 555 |
| MÚSICA<br>FLORA    | <i>Canta.</i> | <i>Sea norabuena.<br/>Que dellas guirnaldas<br/>a Deidamia tejan,<br/>para que en su nombre<br/>reine, triunfe y venzañ</i> | 560 |
| MÚSICA<br>DEIDAMIA |               | <i>Norabuena sea.<br/>No sea norabuena,<br/>puesñ (ma s ¿qué voy a decir?</i>                                               |     |

vv. 533-562: según Enrique Rull, estas cancioncillas en romance con estribillos como «Norabuena sea», «Norabuena venga» y otras variantes «son muy frecuentes en Calderón y en su teatro, y tienen la particularidad de servir siempre de saludo ante un nuevo acontecimiento o recepción de alguna persona. Proceden evidentemente del acervo popular» (Rull, 2006, p. 938). Margit Frenk, 1987, pp. 586-590 en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* registra la canción «Norabuena venga», que recoge en el apartado VI de «Fiestas». Rull contabiliza hasta cuatro comedias en las que Calderón se sirve de la cancioncilla popular: *El monstruo de los jardines*, *El segundo Escipión*, *Céfalo y Pocris* y nuestra obra, así como los autos *El gran mercado del mundo*, *Psiquis y Cupido, para Madrid*, *Llamados y escogidos* o *Las espigas de Ruth*. Los cantos de las damas están dirigidos, por una parte, a la diosa Fortuna y a su inconstante rueda, puesto que su variabilidad ha permitido que la tragedia inicial de los fenicios se haya tornado en alegría al haber derrotado a los persas. Por otra parte, el dios Apolo es el «tutelar patrón» de los fenicios, con lo que es lógico que le rindan culto en el templo que han construido en su nombre.

Enmiende mi sentimiento,) 565  
 pues no es lícito el contento  
 de ver matar y morir.  
 Si, desiguales, los hados  
 son tan cruelmente piadosos  
 que no saben que hay dichosos 570  
 sin saber que hay desdichados,  
 ¿por qué adquiridos despojos  
 que constan de otros agravios  
 los han de aplaudir los labios  
 sin lágrimas en los ojos? 575  
 Y, así, pues ya el sacrificio  
 en cultos de la Fortuna,  
 viva imagen de la luna,  
 dio de nuestro celo indicio,  
 no a sangre fría festivo 580  
 dure el gozo y, al mirar  
 tanto estrago, haga lugar  
 lo heroico a lo compasivo,  
 que ni es valiente ni honrado  
 quien complacido en su horror 585

vv. 564-565 (*mas ¿qué voy a decir?* / *Enmiende mi sentimiento*): *sentimiento*: «significa asimismo queja que se tiene contra algún sujeto, que ha dado motivo de sentir» (*Aut.*). Comp. *Cenobia*: «Más sentimiento ha causado / tu agravio en mí que temor / la venida de Aureliano, / que aquel siento y esta no» (*Comedias, I*, p. 339). Deidamia se siente dolida ante la actitud de Cenón, su enamorado, ya que ha cortejado a Irífle. Así pues, intenta acallar su descontento y en los siguientes versos finge estar afligida por el daño causado al bando persa. Por tanto, hace uso de la *dissimulatio* al tratar de ocultar sus verdaderos sentimientos y convencer a sus interlocutores de que no existe lo que sí existe en realidad. Recuérdense los apartes de los vv. 259-261, 267-268 y 331-332. Sobre estas cuestiones ver Iglesias, 2013, p. 74; Regalado, 1995, II, pp. 449-471 y García Gómez, 2014, p. 181.

vv. 568-575 *Si, desiguales, los hados* [j] *sin lágrimas en los ojos*: de acuerdo con Lapesa, 1983, pp. 96-97 mediante los *hados* Calderón designa el poder supremo y providente que escribe el futuro de los humanos, pero no les avasalla el libre albedrío. A partir del oxímoron *cruelmente piadosos*, el dramaturgo sintetiza la antitética actuación de los hados sobre persas («desdichados») y fenicios («dichosos»). Deidamia considera que, precisamente debido a la desigualdad de los hados, no deben celebrar con cantos («aplaudir los labios») sin ser compasivos con el enemigo («sin lágrimas en los ojos»). La contraposición labios / ojos es habitual en Calderón para expresar el sentimiento contradictorio de placer y pesar. Comp. *Gómez Arias*: «Y así, con la voz y el llanto, / en cuanto a la dama digo / que el alivio de la pena / sea muy enhorabuena; / y en cuanto a vuestro enemigo, / que os guardéis de sus enojos, / dándoos juntos mis agravios / el parabién con los labios / y el pésame con los ojos» (*Comedias, IV*, pp. 474-475); en un discurso muy similar, Astrea da la enhorabuena a Nino en *Hija del aire II* por ser el nuevo rey, al tiempo que llora por sentir que ella ya no le merece: «pues, cuando te adoro / como rey y amante, lloro / de pesar y de placer; / de placer, señor, por verte / dueño del mayor trofeo; / de pesar, porque me veo / indigna de merecerte. / Y así, entre gustos y enojos, / doy a lisonjas y agravios / el parabién con los labios / y el pésame con los ojos» (vv. 1748-1758).

vv. 577-578 *en cultos de la Fortuna, / viva imagen de la luna*: son numerosas las comedias calderonianas en las que las continuas mudanzas de fortuna evocan la imagen cambiante de la luna. Esta identificación no es original, sino que ya fue cantada en el conocido poema goliardesco «O Fortuna» incluido en la colección *Carmina burana* («O Fortuna, velut luna, semper variabilis»), tal y como ha señalado Walthaus, 2006, p. 1109. Comp. *Hija del aire I*: «y tú, diosa Fortuna, / condicional imagen de la luna, / estate un punto queda» (vv. 365-367); *Armas*: «en cuya ardiente lid hubiera sido / árbitro la Fortuna, / llena y menguante, imagen de la luna» (*OC, I*, p. 972).

vv. 579-581 *dio de nuestro celo indicio* [j] *dure el gozo: celo*: «El cuidadoso y vigilante empeño de la observancia de las leyes, y cumplimiento de las obligaciones en el común, o en los particulares» (*Aut.*). *Sangre fría*: «Serenidad, tranquilidad del ánimo, que no se conmueve o afecta fácilmente» (*Aut.*).

|                    |                                                                                                                                                                                                                                                                              |            |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| TODAS<br>FLORA     | se gloria. (Bien mi dolor,<br>en lástima disfrazado,<br>se ha sabido desmentir.)<br>¿Qué esperáis? Retiraos, pues.<br>Fuerza obedecerte es.                                                                                                                                  | 590        |
| CANTA              | Mas no dejar de decir,<br>según el contento ha sido,<br>que el imaginar me ha dado<br>qué es lo que traerá pillado<br>de campaña mi marido.<br><i>Que de la Fortuna<br/>la deidad suprema<br/>en ser inconstante<br/>tan constante sea</i>                                   | 595        |
| MÚSICA<br>DEIDAMIA | <i>Sea norabuena.</i><br>No sea norabuena.<br>Y, ya que en este jardín<br>que de mi palacio fue<br>primer fábrica quedé <sup>116</sup><br>contigo, persiana, a fin<br>de saber, como antes dije,<br>quién eres, para saber<br>qué hospedaje te he de hacer,<br>¿qué esperas? | 600<br>605 |
| IRÍFILE            | Aunque me aflige<br>pensar que mi libertad<br>impida el saber quién soy, <sup>117</sup><br>por serlo, obligada estoy<br>a decir siempre verdad.<br>Irífile, hija heredera<br>de Aristóbolo nací,<br>por cuya muerte adquirí                                                  | 610<br>615 |

v. 604 *primer fábrica*: según Lapesa, 1983, p. 55, el uso del numeral en su forma apocopada ante sustantivo femenino es habitual en Calderón, de acuerdo con los usos de la época. Son varios los ejemplos en la comedia: en el v. 3103 vuelve a aparecer ante el sustantivo «fábrica» y en el v. 2971 puede leerse «primer proposición».

vv. 609-611: nótese la inversión de elementos sintácticos tan típicamente calderoniana en estos versos: ‘Aunque me aflige / pensar que el saber tú quién soy / impida mi libertad’. Irífile teme que por su ascendencia noble sea apresada como prisionera de los fenicios.

v. 612 *por serlo*: ‘por ser quien soy’. Referencia al conocido marbete *soy quien soy*, frase tópica muy frecuente en el corpus calderoniano y en el Barroco con la que los personajes, habitualmente nobles, manifiestan el sometimiento a las leyes del honor que rigen su comportamiento. Toante vuelve a pronunciar la fórmula en los vv. 2190 y 2195-2196. En este caso, Irífile, por su condición, se ve obligada a no faltar a la verdad. Comp. *Manos blancas*: «ya es otro tiempo y en vano / estilo a mudar me atrevo / cuando es fuerza hablar así / por lo que me debo a mí, / no por lo que a ti te debo; / que, aunque mi vida ofendida / de tus acciones está, / yo soy quien soy y me da / nuevo cuidado tu vida» (vv. 2577-2585). Sobre el origen, la evolución y el tratamiento del tópico en los textos áureos ver Spitzer, 1947 y Maravall, 1972.

v. 615 *Aristóbolo*: no parece haber existido ningún rey de Ceilán bajo el nombre de Aristóbolo. Calderón podría haberse inspirado en el rey de los judíos Aristóbulo, hermano de Mariamne —Mariene para el dramaturgo— en *El mayor monstruo del mundo*, a quien había ordenado ahogar Herodes. Ver al respecto Flavio Josefo, *Antigüedades judías*, XV, 3.

a Ceilán, esa primera  
 ciudad que a tres vientos hace  
 tres frentes, pues, singular  
 atalaya de la mar, 620  
 entre Asia y África yace.  
 Viendo que tu poderosa  
 armada arrojaba en tierra  
 tanta gente y que la guerra  
 a impedirlo era forzosa, 625  
 levás hice, presumiendo  
 que a mí solo mi poder  
 me bastaba para hacer  
 que al mar volvieses huyendo.  
 Engañome mi desnudo, 630  
 pues, dos veces rechazada  
 mi gente y fortificada,  
 sin ver la cara del miedo  
 la tuya, no solo no  
 me dejó esa playa bella, 635  
 mas fue delineando en ella<sup>1123</sup>  
 nueva ciudad; conquie yo

vv. 617-621 *a Ceilán, esa primera [j] entre Asia y África yace*: *Ceilán*: nombre con el que se conocía antiguamente la isla de Sri Lanka, situada al sureste de la India. De acuerdo con la concepción de la época, formaba parte de lo que para los historiadores era el continente asiático. San Isidoro la considera una isla de la India, y la describe en su capítulo dedicado a Asia: «La India es así llamada por el río Indo, que le sirve de frontera por la parte occidental. Se extiende desde el Mar Meridional hasta el oriente del sol, y desde el septentrión hasta el monte Cáucaso. Tiene muchas razas y ciudades, así como la isla Taprobanes [nombre que dieron los griegos a Ceilán], llena de piedras preciosas y elefantes» (*Etimologías*, XIV, 3, pp. 167-169). Desde la Antigüedad clásica se ha vinculado con la producción de perlas y piedras preciosas. Ver Plinio, *Historia Natural*, IX, XXXV, p. 467. De igual modo es retratada en la poesía del Siglo de Oro, habitualmente asociada con un territorio rico en diamantes y rubíes. Comp. *Auristela*: «dejando en un alto empleo / desangrado Ofir en venas, / pobre Ceilán en diamantes, / y robado el Sur en perlas» (vv. 1561-1564). Lope también identifica la isla con un territorio rico en rubíes: «Y yo os traigo, Niño mío, / no de las Indias del Ganges, / el oro precioso en joyas, / lleno de piedras y esmaltes; / no de Ceilán los rubíes, / crisolitos y balajes [j] » (*Pastores de Belén*, p. 366). Quevedo, por su parte, escribe sobre Ceilán: «Del aire es cárcel el fuelle, / y del fuego, el pedernal; / preso está el oro en la mina; / preso el diamante en Ceilán» (*Poesía original completa*, n° 856, p. 1148). Aunque Calderón alude aquí a una *ciudad*, parece referirse a la isla en su conjunto, que es *atalaya de la mar* por estar construida sobre una cadena montañosa, desde la cual puede vislumbrarse el mar como si de una alta torre se tratase. Es recurrente el empleo de esta imagen en Calderón para aludir a la cumbre de los montes o a su elevada altitud. Comp. *En la vida*: «Escucha: / aquella empinada sierra, / en cuya atalaya están / de guarda el Etna y Volcán» (vv. 990-993); *Auristela*: «venisteis las dos a esta / fuerza que sobre estos riscos, / siendo atalaya del mar / es de la tierra registro» (vv. 712-715).

vv. 626 *levas hice: leva*: «Recluta de soldados que los reyes y soberanos hacen en sus estados y reinos para aumentar sus tropas o completar los regimientos y compañías» (*Aut.*). Comp. *La divina Filotea*: «Sepa / qué gente de guerra han hecho / tus levás para que yo / con ella reclute el tercio / de los cabos que tras mí / saqué del primer encuentro» (vv. 586-591).

v. 630 *desnudo*: «Brío, esfuerzo, ardimiento, valor, intrepidez» (*Aut.*). Una vez más, se subraya la bizarría y arrojo de Irifile, quien, dejándose llevar por su exceso de confianza —«presumiendo / que a mí solo mi poder / me bastaba para hacer / que al mar volvieses huyendo»—, fue previamente derrotada por el ejército fenicio hasta en dos ocasiones.

vv. 636-637 *mas fue delineando en ella / nueva ciudad*: referencia a la construcción de las murallas de Tiro, levantadas por los fenicios alrededor del siglo IX a.C. Ver al respecto la nota al v. 175.

a Ciro, de Persia rey,  
 escribí que, puesto que era  
 Ceilán vanguardia y frontera 640  
 del reino, era justa ley  
 defenderla. Él, liberal,  
 o forzado o receloso,  
 ejército numeroso  
 me envió, y por su general 645  
 a Toantej —no te espante  
 que el dolor la voz impida,  
 que una pena repetida  
 son dos penas—. A Toante  
 —vuelvo a decir—, su valido, 650  
 a quien quise acompañar,  
 porque, viniendo auxiliar,  
 viese que el haber pedido  
 favor no era en mí temor,  
 sino fuerza: bien lo abona 655  
 el que, saliendo en persona  
 a campaña, mi valor  
 vería en ella. Con que, habiendo  
 en batallones e hileras  
 hecho frente de banderas,<sup>1126</sup> 660  
 tú, al opósito saliendo  
 de tus muros, la batalla  
 me presentaste. Yo, que  
 con el retén me quedé<sup>1127</sup>  
 para, en siendo tiempo, dalla<sup>1128</sup> 665

*Llora.*

vv. 638-641 *a Ciro de Persia rey* [j] *del reino*: Ciro: Ciro II, apodado «El Grande», fue el primer monarca de la dinastía arqueménida y es considerado el fundador del imperio persa. Desde la meseta central del actual Irán, siguió una política de conquistas durante su reinado (559 a.C.-529 a.C.) mediante la que extendió su hegemonía sobre Media, Libia y Babilonia. La caída del imperio persa se produjo con la conquista final del territorio por parte de Alejandro Magno en el 332 a.C. Para profundizar en su figura puede verse Wigoder, 2001, pp. 195-196 y Ausejo, 1987, p. 333. Ceilán, por tanto, estaba muy lejos de ser de dominio persa en época de Ciro, así como de ser la *vanguardia y frontera* del reino. Obsérvese nuevamente la flexibilidad de Calderón a la hora de situar lugares en el mapa alejados de su mundo conocido.

v. 652 *viniendo auxiliar*: ‘viniendo como auxiliar’. Entiéndase *auxiliar* como adjetivo en este verso y en los vv. 2990 y 3802: «quien socorre, ayuda, favorece o acompaña, como “cuerpo de gente auxiliar”, “armas auxiliares”» (*Aut.*). Comp. en la comedia: «los que auxiliares venimos / en tu socorro con él» (vv. 2990-2991); *Afectos*: «vengo, auxiliar a tus armas, / a servirte aventurero / con naves y con escuadras, / que verá Gocia en sus puertos» (*Comedias*, III, p. 493).

v. 660 *hecho frente de banderas*: *hacer frente de bandera*: «Es cuando algún ejército o destacamento se pone a la vista de los enemigos en campaña o a la de cualquiera plaza» (*Aut.*). Comp. *Fieras*: «Conque tu gente deshecha, / a la suya recrutada, / hecha frente de banderas, / te presenta la batalla» (vv. 2101-2104).

v. 664 *retén*: «Tropa que en más o menos número se pone sobre las armas, cuando las circunstancias lo requieren, para reforzar, especialmente de noche, uno o más puestos militares» (*DLE*). Comp. *Fez*: «Tú, Zara, en tanto que vuelvo / a tus ojos victorioso, / con Muley espera, haciendo / retén la gente que traes / para que en cualquier suceso / la retirada asegure» (*Comedias*, IV, p. 566).

vv. 665-666 *dalla / calor*: ‘darle calor a mi gente’; *dar calor*: «Además del sentido recto, metafóricamente es apresurar, procurar con esfuerzo, fomentar y ayudar a otro para que ejecute o logre alguna cosa, negocio o empresa» (*Aut.*).



calor, viendo que volvía  
 deshecha y desordenada  
 mi gente, desesperada  
 me empené, por si podía  
 reducirla; pero en vano, 670  
 que, una vez introducido  
 el desmán, solo ha podido  
 recobrarle el soberano  
 Marte, de las lides dios.  
 Y, pues en duelo oportuno, 675  
 para no ser de ninguno,  
 fui prisionera de dos,  
 permite que no prosiga  
 lo que ya sabes, porque  
 no sé qué angustia, no sé 680  
 qué congoja, qué fatiga,  
 qué desmayo, qué aflicción,  
 qué pasmo, qué ira o despecho  
 me está a pedazos del pecho  
 arrancando el corazón, 685  
 con impulso tan violento,  
 en dos mitades partido,  
 que, con llevarse el sentido,  
 no se lleva el sentimiento.  
 ¡Ay, infelice de mí! 690

v. 669 *me empené*: *empeñarse*: el DLE recoge su uso pronominal con el sentido de ‘trabar o emprender acciones de guerra, contiendas, disputas, altercados, etc.’. Comp. *Hado y divisa*: «Adolfo. ¡Soldados, a socorrerle! / Leonido. ¿Qué es lo que escucho? ¿El / cuartel / de Arminda? Pues, ¿qué hay que espere? / ¡Pierda en su favor mil vidas! / Polidoro. Fuerza es que tras él me empené» (*Comedias*, V, pp. 170-171).

v. 670 *reducirla*: ‘recobrarla a su anterior estado, reponerla’: *reducir*: «Volver alguna cosa al lugar donde antes estaba, o al estado que tenía» (*Aut.*). Al ver a sus gentes deshechas y desordenadas, decide intervenir para que se repongan de la batalla.

v. 672 *desmán*: «Desorden y desconcierto en el modo de hacer alguna cosa» (*Aut.*). Comp. *Auristela*: «Primeramente, porque / la gente que alborotada / está, algún desmán intenta, / que sea palestra manda / de su misma guarnición, / ceñida la plaza de armas / de esta fortaleza» (vv. 4070-4076).

v. 679a *lo que ya sabes, porque*: tras este verso VT incluye la acotación *Desmáysese*, que la tradición manuscrita también reproduce. Sin embargo, PVT, AS, OR y las ediciones modernas a partir de Hartzzenbusch eliminan esta indicación, puesto que Irifile continúa su discurso hasta que finalmente cae desmayada, tal y como se explicita unos versos más adelante. No seguimos, pues, la lectura veratassiana y prescindimos de la acotación.

vv. 680-685 *no sé qué angustia [j] el corazón*: nótese la combinación de recursos de repetición (anáfora y paralelismo sintáctico), asíndeton y aliteraciones de oclusivas («qué», «congoja», «pasma», «pecho», «pedazos»), para subrayar el discurso acelerado y angustioso de Irifile que, ante su dolor, se ve incapaz de articular palabra. Los pedazos del corazón que quiere arrancarse del pecho son intertextualidad clara con *La vida es sueño*: «En llegando a esta pasión, / un volcán, un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón» (vv. 163-166).

vv. 688-689 *que, con llevarse el sentido, / no se lleva el sentimiento*: Calderón se sirve de la *derivatio sentido-sentimiento* en *El mayor encanto, amor*: «Ya, pues que me quitabas el sentido, / quitárasme también el sentimiento» (vv. 859-860). Asimismo, en *Tu prójimo como a ti*, instantes antes de desfallecer, Lascivia exclama: «Mas (¡ay de mí!) / que desmayado el aliento, / fallecida la voz, muda / la lengua, los labios yertos, / torpes las manos, heladas / las venas, cerrado el pecho, / enflaquecida la vista, / y entre uno y otro extremo / cadáver para el sentido / y no para el sentimiento» (vv. 1035-1044).

*Salen.*

*Salen.*

DEIDAMIA                                                        Que de aquí  
me retiréis el pavor  
que, al ver cuán mortal está,  
esa persiana me da.

695

*Al entrar con ella, sale Cenón.*

DEIDAMIA

Si ellos le vieron, ya no  
tendré yo qué referiros,  
pues se anticipó a deciros  
lo que no os dijera yo  
por escusaros el susto  
de que eclipse su luz pura  
tan peregrina hermosura,  
sobre el pasado disgusto  
que ajena os causaba el vella,  
y el de llegar yo a estorbar  
la propuesta de que al mar

710

715

vv. 699-701 *a mi cuarto la llevad [j] como de la mía*: la responsabilidad de Deidamia como representante del bando vencedor es mostrarse compasiva y generosa con el vencido, a quien debe asistir y amparar si es necesario. La misma preocupación por el estado de salud de su prisionero se observa en *Fineza* cuando Anfión captura a Celauro, general de las huestes de Aristeo: «Retiradle, retiradle. / Y si por dicha no hubiere / espirado, como si / mi misma persona fuese, / cuidad de su vida» (*Comedias*, IV, p. 1236). Con respecto al cautiverio de Fierabrás, Carlomagno en *Mantible* ordena: «Llevalle donde le curen / como a mi persona propia, / que diferencia ha de haber / de la prisión rigurosa / de un rey bárbaro a la mía» (vv. 3060-3064).

|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                   |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| CENÓN             | no habíais de volver sin ella.<br>Ya, señora (¡estoy sin mí!)<br>satisfice (¡mal me aliento!)<br>con que (¡muerto estoy!) mi intento<br>fue ser (¡qué ansia!) para ti<br>digna esclava la persona<br>Proseguid.                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 720               |
| DEIDAMIA<br>CENÓN | (¡Pena tirana!)<br>jde esa Palas africana,<br>de esa persiana Belona,<br>que con la espada en la mano<br>mataba, sin lo que hería,<br>con tan alta bizarría,<br>con valor tan soberano,<br>que, si para ti, yo, cuando<br>Turbado estáis, no advirtiendo<br>cuán necio vais destruyendo<br>lo mismo que vais saneando.<br>Disculpa tan descortés,<br>que para ella bien buscada<br>y para mí mal hallada<br>está, no es disculpa, pues<br>habéis a un tiempo los dos<br>sentido y juicio perdido. | 725<br>730<br>735 |

vv. 718-722 *Ya, señora* [j] la persona...: VT lee *satisfizo*, empleando la tercera persona, y omite la forma verbal *fue*, sin la cual la intervención de Cenón carece de coherencia sintáctica. Bien es cierto que el discurso entrecortado y nervioso del galán, tan típicamente calderoniano, dificulta la sintaxis del pasaje; no obstante, consideramos que la tradición manuscrita y H mejoran la lectura de VT, de modo que, apoyándonos en sus correcciones y en el discurso previo de Cenón en los vv. 249-252 —«mi intento solo / fue ser yo a quien tú le debas / tan peregrina hermosura / puesta a tus pies»—, enmendamos *satisfizo* por *satisfice* e incorporamos la forma verbal *fue*. Así pues, el sentido de sus palabras puede interpretarse del siguiente modo: ‘Ya, señora, satisfice [mi promesa], pues mi intento fue que la persona de esa Palas africana, de esa persiana Belona [Irífile] fuese tu digna esclava’.

vv. 724-725 *...de esa Palas africana, / de esa persiana Belona*: *Palas*: epíteto habitual de la diosa Atena, conocida frecuentemente por el nombre de Palas Atena, diosa griega de la guerra y las artes. Como apunta Pérez de Moya, «es nombre muy usado entre los poetas» (*Philosophía secreta*, 3, 8, 3, p. 395). «En su faceta de diosa guerrera, era la patrona de la guerra entendida como forma disciplinada y racional de proteger a la comunidad. Habitualmente se la representa en el arte completamente armada, con el casco, la égida, lanza y escudo» (March, 2002, p. 72). *Belona*: según explica Pérez de Moya, «algunos han querido que Minerva fuese lo mismo que Belona, la cual semejantemente fue tenida por deesa de la guerra» (*Philosophía secreta*, 3, 10, p. 413). Se representaba armada de lanza y casco conduciendo el carro de Marte. Ver Blázquez, 2005, p. 160. Las mujeres fuertes y guerreras como Irífile aparecen a menudo en Calderón identificadas con ambas diosas. Así se describe a sí misma la sultana en *El santo rey don Fernando II*: «En mí a tu lado verás / (pasándome de africana / mora a idólatra gentil) / lidiar a Belona y Palas» (vv. 247-250). En *La vida es sueño*, cuando Estrella decide ir a la guerra acompañando al rey Basilio, dice: «Pues yo al lado del sol seré Belona. / Poner mi nombre junto al tuyo espero; / que he de volar sobre tendidas alas / a competir con la deidad de Palas» (vv. 2488-2491). Tal y como señala Hernández a propósito de Astrea en *Las armas de la hermosura*, su «caracterización de mujer guerrera, batalladora, se ve reforzada en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, al ser este personaje designado mediante el nombre de famosas guerreras mitológicas, como Palas o Belona» (Hernández, 2016, p. 327).

vv. 738-739 *habéis a un tiempo los dos / sentido y juicio perdido*: Irífile ha perdido el sentido, entendida la expresión *perder el sentido* como «privarse del conocimiento, quedarse insensible, o por la falta de la sangre, o

|         |                               |              |
|---------|-------------------------------|--------------|
|         | En cobrando ella el sentido   | 740          |
|         | y en cobrando el juicio vos,  |              |
|         | podrá ser? Pero ¿qué digo?    |              |
|         | Que no podrá ser que yo       |              |
|         | vuelva a escuchar a quien no  |              |
|         | supo consultar consigo        | 745          |
|         | la dicha de quien alcanza     |              |
|         | esperanza no diré,            |              |
|         | porque un no desdén ni fue    |              |
|         | ni pudo ser esperanza.        |              |
|         | Y, así, sin ella y sin mí     | 750          |
|         | quedad para? Mas no quiero    |              |
|         | ni aun decir para qué (pero   |              |
|         | yo me vengaré de ti.)         | <i>Vase.</i> |
| CENÓN   | Si al ver beldad tan ajena    |              |
|         | de sí y de mí alguno culpa    | 755          |
|         | que no esforcé la disculpa    |              |
|         | ni disimulé la pena,          |              |
|         | pruebe a verse en la dudosa   |              |
|         | lid de un alma combatida      |              |
|         | de una hermosura perdida      | 760          |
|         | y otra hermosura celosa:      |              |
|         | verá cómo no se deja,         |              |
|         | en duda de lo mejor,          |              |
|         | ni desmentir el dolor         |              |
|         | ni desvanecer la queja,       | 765          |
|         | y no diga —¡ay de mí!— pues   |              |
|         | <i>Sale Leonido.</i>          |              |
| LEONIDO | Decidme ( No conocí           |              |
|         | a Cenón como le vi            |              |
|         | de espaldas; ya fuerza es     |              |
|         | proseguir.) Qué causa ha sido | 770          |
|         | la que a Deidamia ha obligado |              |
|         | a unas voces                  |              |
| CENÓN   | (¡Otro enfado!)               |              |
| LEONIDO | ¿que a lo lejos se han oído?  |              |
| CENÓN   | No lo sé, y, pues que los dos |              |
|         | una duda padecemos,           | 775          |
|         | de otro saberla podemos.      |              |

por la pena y dolor que causa alguna desgracia no esperada» (*Aut.*), mientras que Cenón ha perdido el juicio: 'la razón'. Deidamia se queja ante la insensatez de Cenón, que, en su intento por excusarse ante ella, vuelve a mostrarle su inclinación hacia la dama persa.

vv. 756-765 *que no esforcé la disculpa* [¿] *ni desvanecer la queja*: la contradicción interna de Cenón, incapaz de alcanzar el amor de Irífile y contentar a Deidamia al mismo tiempo se muestra a partir de los paralelismos sucesivos de naturaleza antitética, tan característicos del lenguaje poético calderoniano: «esforcé la disculpa» / «disimulé la pena»; «hermosura perdida» / «hermosura celosa»; «desmentir el dolor» / «desvanecer la queja».





|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |     |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| LEONIDO | <p>una vida que te debo<br/> con una alma que te doy?<br/> Alza del suelo a los brazos<br/> y cree de mí que diera<br/> cuanto posible me fuera<br/> porque no acaso estos lazos<br/> usara solo contigo,<br/> sino con todos, en fe<br/> de que nuestro ánimo fue<br/> más ser huésped que enemigo.<br/> No nos quisisteis creer<br/> y, poniéndoos en recelo,<br/> por nuestra inocencia el cielo<br/> tres veces quiso volver.</p> | 810 |
| TOANTE  | <p>¿Quién pudiera imaginar<br/> que no viniese de guerra<br/> viendo que arrojaba en tierra<br/> tan grande ejército el mar?</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 825 |
| LEONIDO | <p>Quien plática hubiera dado<br/> hasta saber qué ocasión<br/> nuestra desembarcación<br/> para haber puerto tomado<br/> en el África tenía.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 830 |
| TOANTE  | <p>Yo me holgara de sabella<br/> por si resultaba della<br/> algún convenio algún día,<br/> que ser tu esclavo no quita,</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |     |

v. 809 *una alma*: las vacilaciones del artículo femenino ante sustantivos de género femenino que empiezan con vocal son frecuentes en el lenguaje áureo, tal y como señala Lapesa, 1983, p. 54. Ver también Keniston, 1937, §20.11, p. 256. En los autógrafos calderonianos se observa tal alternancia, aunque predomina el uso de la forma apocopada. Comp. el manuscrito autógrafo de *En la vida*: «un alma» (fol. 40r) frente a «una ansia» (fol. 49v) o el de *Fez*: «un alma» (fol. 24r) frente a «una ora» (fol. 26v).

v. 813 *lazos*: los *lazos* en Calderón son metáforas frecuentes de los brazos que envuelven en señal de aprecio, unión o amistad. Comp. *Galán*: «Dadme los brazos, / que de eterna amistad han de ser lazos / que ciñan nuestros cuellos» (vv. 293-295); *Faetón*: «los brazos / me dé tu majestad, de cuyos lazos / será el nudo tan fuerte / que no le pueda desatar la muerte» (*Comedias*, IV, p. 697).

vv. 820-821 *por nuestra inocencia el cielo / tres veces quiso volver*: ‘el cielo quiso defender tres veces nuestra inocencia’. *Volver*: «Junto con la partícula *por*, significa defender o patrocinar el sujeto o cosa de que se trata» (*Aut.*). La misma construcción puede verse en los vv. 1280, 2398 y 3436. Comp. *José*: «Cielo, en confusiones tantas, / volved por mi causa vos, / pues volvéis por vuestra causa» (*Comedias*, VI, p. 229). Recuérdese que se han sucedido tres batallas entre persas y fenicios, y que siempre los últimos han vencido. De acuerdo con Lapesa, «*cielo* o *cielos* es cómodo por su imprecisión: por una parte sustituye respetuosamente a *Dios*, evitando su mención directa [j ] Como tal sustituto, designa el poder supremo y providente que ampara la inocencia y la justicia, guía al desdichado para que encuentre consuelo, recibe el calificativo de *piadoso* y escribe en los espacios siderales, con las estrellas como letras, el futuro de los humanos, pero no les avasalla el albedrío» (Lapesa, 1983, pp. 96-97).

v. 823 *viniese de guerra*: *venir de guerra*: aunque la expresión no está registrada en ningún diccionario académico, era frecuentemente empleada para referirse a una situación en la que alguien tiene ánimo de lucha, intención de sembrar discordia, frente a la expresión *venir de paz*. Ver nota a los vv. 318-320. Comp. *En la vida*: «¿por qué, el día que ha venido / con poca gente de guerra / a Trinacria ese tirano, / no ha mi valor soberano / de infestarle mar y tierra / en su venganza y la mía?» (vv. 870-875).

v. 827 *ocasión*: ver nota a los vv. 231-234; en este caso *ocasión* vuelve a significar ‘causa o motivo’.

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                           |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|          | antes añade, que sea<br>sujeto a quien se le crea<br>lo que decir me permita<br>tu noticia.                                                                                                                                                                                                                                                                                               | 835                                                                                                       |
| LEONIDO  | Aunque me halla<br>de otro cuidado pendiente<br>esta materia, que intente,<br>ya que la toqué, apuralla<br>es bien, que otra vez contigo<br>podrá ser que no me veas<br>tan familiar, que, aunque seas,<br>sobre mi esclavo, mi amigo,<br>no por eso he de querer<br>que vivas privilegiado<br>del trabajo que ha obligado<br>a los demás a poner<br>en regular perfección<br>esos muros. | 840<br><br><br><br><br><br><br><br><br><br><br><br><br>845<br><br><br><br><br><br><br><br><br><br><br>850 |
| CÓSDROAS | Yo, porque<br>no faltemos dos, iré<br>a esperarte allá, Estratón, <sup>1149</sup><br>mientras habláis. (No será<br>sino a prevenir no nombre<br>nadie a Toante por su nombre.) <i>Vase.</i><br>~~~~~ <sup>1150</sup>                                                                                                                                                                      | 855                                                                                                       |
| LEONIDO  | Entre las varias provincias<br>del Asia, al oriente el reino                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                           |

vv. 838-842 *Aunque me halla* [j] *es bien*: hemos corregido la lectura veratassiana *desta* por *esta*, siguiendo la enmienda de los manuscritos y de H. El anacoluto pudo deberse a la complejidad sintáctica del pasaje, fruto del acusado hipérbaton de estos versos. Leonido quiso decir: ‘Aunque esta materia me halla pendiente de otro cuidado —en alusión a su preocupación por seducir a Irifile—, ya que la toqué, es bien apuralla’. *Tocar*: ‘tratar o hablar de alguna materia leve o superficialmente, sin hacer asunto principal de ella’ (*Aut.*). *Comp. Hado y divisa*: «suplico a vuestra / Majestad que a mi atención / la dé segunda licencia / para pedirle que, antes / que toque en otra materia, / trate la de su descanso / y salud» (*Comedias*, V, p. 176). *Apurar*: «Metafóricamente es averiguar y llegar a saber de raíz y con fundamento alguna cosa: como apurar una noticia, un cuento, una mentira, etc.» y también «concluir, rematar y acabar con una cosa dándola fin» (*Aut.*).

v. 853 *Estratón*: el nombre de *Estratón*, elegido por Cósdroas para ocultar la verdadera identidad de Toante, es precisamente el del esclavo protagonista del relato de Justino en el que Calderón se inspiró para la anécdota central de la comedia, tal y como ha subrayado Valbuena Briones: «Atribuye al personaje masculino [Toante] la anécdota de Strato, pero no sin amoldarla al argumento por él elaborado. Durante su cautiverio, Toante recibe el nombre de Estratón —adaptación española del nombre histórico—, con lo que se demuestra que Calderón conoció la anécdota que narra Justino» (Valbuena Briones, 1966, p. 1459). El ocultamiento / revelación de la identidad de un personaje es uno de los principales mecanismos del enredo en la comedia aurisecular, muy explotado por Calderón. Ver Arellano, 1999, p. 35.

v. 857: falta un verso en VT que serviría de enlace entre la última redondilla de una larga serie de más de doscientos versos (vv. 602-857) y la tirada en romance en *e-o* que da comienzo en el siguiente verso. La laguna solamente fue advertida por la tradición manuscrita, que enmendó la falta añadiendo una breve intervención de ambos interlocutores antes de que el primero inicie su relato: «*Leon.* Escucha. *Toante.* atento estoy ya». Por no tratarse de una lectura genuinamente calderoniana, sino del encargado de la adaptación del texto para la representación dieciochesca, no recuperamos este verso, aunque indicamos con una línea de puntos la laguna en nuestro texto crítico, que tenemos en cuenta para el cómputo total de versos.

de Fenicia fue primera 860  
 colonia de sus imperios.  
 Fértil y rica duró  
 largos siglos, poseyendo  
 en tranquila paz sus reyes  
 la quietud de su gobierno. 865  
 Júpiter, quizá ofendido  
 de que ofreciese en sus templos  
 más sacrificios a Apolo  
 que a él, en agradecimiento  
 de ser la estación primera 870  
 que iluminaban sus bellos  
 rayos, o quizá ofendido  
 —que sería lo más cierto—  
 de que la felicidad  
 nos tuviese en ocio envueltos, 875  
 y el ocio en vicios, dispuso  
 castigarnos, advirtiéndolo  
 que los bienes de la tierra  
 no sean olvidos del cielo.  
 Júpiter, en fin, o bien 880  
 celoso, o bien justiciero  
 —que el averiguar no es fácil  
 a los dioses los decretos—,  
 airado se mostró. ¿Quién  
 duda que, una vez el ceño 885  
 arrugado, sequedades

v. 860 *Fenicia*: sobre el lugar originario de los fenicios y la extensión geográfica correspondiente con el territorio conocido como Fenicia ver la nota a los vv. 131-132.

vv. 866-869 *Júpiter, quizá ofendido* [j] *que a él*: el argumento tomado de la narración de Justino adquiere en la pieza calderoniana una dimensión mitológica, pues Calderón atribuye al enfado de Júpiter, dios causante de los fenómenos meteorológicos adversos, la destrucción de la patria de los fenicios. Justino, sin embargo, explica que fueron sacudidos por un terremoto por el que se vieron obligados a huir. Ver al respecto la nota a los vv. 131-132. Los celos de Júpiter hacia Apolo como posible causa de su enojo también fueron el argumento utilizado por Calderón en *Apolo y Climene* para explicar la destrucción del templo de Delfos, tal y como narra el propio Apolo en un largo parlamento: «el mundo, pues —otra vez / y otras muchas lo divulgue— / [j] varios templos me labró, / pero el más noble y ilustre / fue el que en la isla de Delfos / a mis estatuas construye / [j] Viendo Júpiter que cuantas / naciones el orbe incluye, / olvidadas de su Olimpo, / ya solo en Delfos concurren, / [j] envidioso, digo, viendo, / que ya no tiene su lumbre / ni un cordero que la apague / ni un incendio que la ahúme, / [j] al templo vibró de Delfos, / haciéndole que caduque / desde el pedestal más bajo / al más alto balaústre. / En cenizas convertido / yace [j] » (*Comedias, IV*, pp. 1142-1144). Sobre la rivalidad entre ambos dioses puede consultarse lo narrado por Pérez de Moya en la *Philosophía secreta*, 2, 9, 4-5.

v. 885 *ceño*: «Demonstración o señal de enojo y enfado que se hace con el rostro, dejando caer el sobrecejo o arrugando la frente» (*Aut.*). *Sequedades*: además de aludir al sentido recto del término, esto es, ‘falta de humedad’, la sequedad de Júpiter también es metafóricamente su «aspereza en el trato o falta de cariño» (*Aut.*). En Calderón los mortales identifican frecuentemente su fortuna desfavorable con castigos provocados por el *ceño* o enfado de los dioses. Comp. *Apolo*: «Ser hija tuya, ¿es delito / que merezca tan severo / castigo como ser saña / de las estrellas, ser ceño / de los dioses, ojeriza / de los hados y, en efeto, / en teatros de fortuna / viva fábula del tiempo?» (*Comedias, IV*, p. 1070); *Afectos*: «puede ser que el hado impío / desarrugue el ceño, y saque / de un estrago dos alivios» (*Comedias, III*, p. 516); *Falerina*: «hasta que, piadoso el cielo / [j] nos diese prestado puerto / en tanto que no serene / las arrugas de su ceño / el enojado Neptuno» (*Comedias, V*, p. 778).

anuncie? Y, así, el primero  
 azote fue retirar  
 las lluvias, con que, no amenos  
 ya, los campos espiraban 890  
 mustios, áridos y yertos.  
 Al hambre de algunos años  
 sucedió la peste, abriendo  
 el aire en quebradas grietas  
 la tierra, como diciendo: 895  
 «No todo es rigor, mortales;  
 piedad hay, pues el supremo  
 dios que os envía las muertes  
 os abre los monumentos».  
 A estas dos fatalidades 900  
 varios temblores siguieron,  
 que, como todo hecho bocas  
 estaba el terrestre centro,  
 de su destemplada fiebre  
 cada gruta era un bostezo, 905  
 a cuya respiración

vv. 887-888 *primero / azote*: como explica Lapesa, 1983, p. 55, el uso de la forma plena del ordinal ante sustantivos masculinos era habitual en el Siglo de Oro. Comp. *Casa*: «fuera, pues fuera entonces el sabella / el primero aforismo de vencella» (*Comedias*, I, p. 135). Pueden verse más ejemplos en la comedia: «primero dosel» (v. 3009), «primero rey» (vv. 3521, 3533). *Azote*: «Se llaman las calamidades públicas, y castigos con que la justicia divina suele avisar, para que se corrijan y enmienden los pecados y escándalos, como peste, hambre, y guerra». Comp. la loa para el auto *Tu prójimo como a ti*: «cuando de aquella primera / deleitosa patria suya, / cargado de ansias y penas, / ardiente espada de fuego, / azote de Dios le echa / desterrado, donde hallando / en vez de las flores bellas / abrojos, zarzas y espinas, / padezca, suspire y sienta / desnudez, sed y hambre» (*TESO*).

vv. 896-899 *No todo es rigor [j] los monumentos: rigor*: «Se toma también por la crueldad o exceso en el castigo, pena o reprehensión». *Monumento*: ‘sepulcro’; «obra en que se sepulta un cadáver» (*DLE*). Aunque Júpiter envíe muertes, las grietas en la tierra provocadas por la sequedad del aire abren, al mismo tiempo, los sepulcros de los muertos. Esta imagen aparece repetidamente en Calderón cuando se producen trastornos naturales vinculados con los movimientos de tierra. Comp. *El año santo de Roma*: «A este pasmo, a este horror, a este / asombro hizo sentimiento / toda la varia, la hermosa / fábrica del universo: / tiemblan los montes, los mares / se encrespan, gimen los vientos, / caducan los edificios, / ábrese los monumentos [j] » (vv. 385-392); *Lo que va del hombre a Dios*: «llegó trance en que se oyó / tocar a marchar el viento / al destemplado compás / de las cajas y los truenos / [j] a tiempo / que, fortificado el mar, / montes sobre montes puestos, / murallas hacía, y la tierra, / quitando todos los gremios, / aun los cadáveres hizo / salir de sus monumentos» (vv. 225-238).

v. 901 *temblores*: recuérdese que, de acuerdo con Justino, los fenicios «fueron golpeados por un terremoto» (*Epítome*, XVIII, p. 306).

vv. 902-905 *que, como todo hecho bocas [j] cada gruta era un bostezo: boca*: «Se toma por abertura, rotura y agujero grande, y así se dice “boca de la tierra”, “boca de cueva”» (*Aut.*). *Fiebre*: entiéndase por ‘el calor que desprende el centro de la tierra’. *Bostezo*: «Metafóricamente se entiende el agujero o concavidad de la tierra o montaña, que forma adentro una obscuridad a manera de garganta» (*Aut.*). La metáfora, recurrente en la obra calderoniana, está tomada de la descripción de la morada del cíclope en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. «De este, pues, formidable de la tierra / bostezo el melancólico vacío / a Polifemo, horror de aquella sierra, / bárbara choza es, albergue umbrío» (*Antología poética*, vv. 41-44, p. 377). Comp. *Fiera*: «Melancólico bostezo / ya del centro de la tierra / es la pavorosa gruta» (vv. 311-313). Al aire y al temblor de tierra se añade otro elemento: el fuego que desprende el centro de la tierra con cada respiración. Comp. *La cena del rey Baltasar*: «Por bocas y por roturas, / los bostezos de la tierra, / que por entre abiertas grutas / suspiran» (vv. 381-384); *Fieras*: «*Aristeo*. Un fiero / temblor de tierra que abrir / su centro intenta en quebradas / grietas. *Hércules*. Y no solo a fin / de que sus cavados senos / quieran el paso impedir, / pero de que sus funestas / bocas arrojen de sí / entupecidos vapores [j] » (vv. 2551-2559).

no solo se estremecieron  
los muros, pero los montes  
caducaron; con que, viendo  
fuego y agua que se alzaban 910  
con la ruina tierra y viento,  
se encapotaron las nubes,  
y, los párpados abiertos,  
llovieron sus cataratas  
todo lo que no llovieron. 915  
¿Quién creará que un embrión, mismo  
aborto de un mismo seno,  
tan contrario nazca que  
llore agua y escupa fuego?  
De inundaciones lo digan 920  
asolados varios pueblos,  
varias fábricas de rayos,

v. 909 *caducaron*: ‘se extinguieron, se destruyeron’. En la descripción de las consecuencias del temblor de tierra es habitual en el dramaturgo el uso de este verbo para referirse a la destrucción de elementos, bien naturales, bien materiales. Comp. *Alcaide*: «¿No has visto en un terremoto / temblar la tierra y el cielo, / caducar los edificios, / y en tanto horror, tanto estruendo, / precipitarse dos montes, / desgajados de sí mismos [j] » (*OC, II*, p. 807); *Triunfar muriendo*: «Estremecida la tierra, / caducan montes y riscos, / titubean las ciudades, / deliran los edificios» (vv. 1533-1536).

vv. 910-911 *fuego y agua que se alzaban / con la ruina tierra y viento*: alusión a los cuatro elementos naturales, tan presentes en la imaginaria y cosmovisión calderoniana. Wilson, en su ya canónico trabajo sobre los cuatro elementos en Calderón, rescata el breve ensayo decimonónico de Felipe Picatoste dedicado al segundo centenario de la muerte del poeta, en el que subraya el desorden de los elementos como origen del desequilibrio natural: «todos los grandes trastornos, los más terribles cataclismos, y los más asombrosos fenómenos de la naturaleza reconocían por causa la confusión violenta de estos elementos, penetrándose unos a otros. Calderón lo indica muchísimas veces llamando motines, rebeliones y confusiones de los elementos a los rayos, terremotos, erupciones volcánicas, exhalaciones, etc.» (Picatoste, 1881, p. 69). Ver Wilson, 1936, Flasche, 1980 y Vara, 2011a.

vv. 913-914 *y, los párpados abiertos / llovieron sus cataratas*: *y, los párpados abiertos*: ‘y una vez abiertos los párpados, con los párpados abiertos’. Como indicó Flasche, 1977, p. 41 es natural que Calderón, «como buen conocedor del latín cristiano y también conocedor del latín clásico, use el ablativo absoluto y el gerundio absoluto. Claro es que esto es comprensible no tanto por la tendencia hacia un ideal de la *brevitas*, sino más bien por un deseo de acortar formaciones oracionales demasiado largas, que aparecen en él muy a menudo». *Llover*: como señala Cuervo, el verbo *llover* «algunas veces se construye con un nombre como sujeto», generalmente en su uso como intransitivo. No obstante, también señala que «en ciertos contextos, generalmente poéticos, se especifica el acusativo (gotas, agua) convirtiéndose así en transitivo», como es el caso. Comp. *Vida es sueño*: «Los cielos se oscurecieron, / temblaron los edificios, / llovieron piedras las nubes, / corrieron sangre los ríos» (vv. 696-699). Entiéndase aquí que «sus cataratas» es el sujeto de la oración: ‘las nubes se encapotaron, y, con los párpados abiertos, sus cataratas llovieron todo lo que no llovieron’. La imagen calderoniana ya aparece en el *Génesis* 7, 11, en donde se mencionan «las cataratas de los cielos» en referencia al gran diluvio: «El año seiscientos de la vida de Noé, en el mes segundo a diecisiete días del mes, aquel día fueron rotas todas las fuentes del grande abismo, y las cataratas de los cielos fueron abiertas». Comp. loa para el auto *El santo rey don Fernando II*: «Acuérdate que, enojado, / Dios, de tinieblas cubriendo / la azul tez del cielo, abrió / las cataratas del cielo [j] » (*TESO*).

v. 917 *aborto*: «Engendro, monstruo» (*DLE*), esto es, «parto o producción contra el orden regular de la naturaleza» (*Aut.*). Comp. *Fortunas*: «Alado Belerofonte, / bruto y ave en piel y pluma, / que aborto fuiste, engendrado / de la sangre de Medusa» (*Comedias, VI*, p. 142). La confusión de los elementos antitéticos del agua y el fuego expresa el caos y el desorden generado en la tierra primigenia del pueblo fenicio. En su estudio sobre los cuatro elementos en Calderón, Wilson, 1936, subraya el gusto del dramaturgo por palabras descriptivas de monstruos y criaturas semi-míticas que expresan en sus nombres la confusión de dos o más características opuestas y su querencia por palabras que muestran duda entre dos elementos o la lucha entre ellos, como es el caso de «aborto».



de relámpagos y truenos;  
 de suerte que, combatidos  
 de todos cuatro elementos, 925  
 a puros lamentos era  
 toda Fenicia un lamento.  
 Dispuestos, pues, a salvar  
 las vidas o, por lo menos,  
 ya que no fuese a salvarlas, 930  
 a dilatarlas dispuestos,  
 en esas naves que antes  
 eran todo el caudal nuestro,  
 pues ellas de nuestros frutos  
 trajinaban los comercios, 935  
 abandonando la patria  
 mujeres, niños y viejos,  
 recogimos las reliquias  
 que pudimos, reduciendo  
 a portátiles tesoros 940  
 lo más precioso del reino  
 en perlas, plata, oro y joyas,  
 bien que la de más aprecio  
 fue Deidamia, en quien hoy sola  
 dura el último consuelo 945  
 de que nuestra real stirpe  
 vuelva a cobrarse, supuesto<sup>162</sup>  
 que esto y más cabe en la escena<sup>163</sup>  
 de los teatros del tiempo.  
 Hechos, pues, al mar, sin más 950  
 norte o rumbo que haber puesto  
 la posesión en el agua  
 y la esperanza en el viento,

v. 947 *cobrase*: «Recuperarse, recobrase, volver en sí» (*Aut.*). Comp. *Aurora*: «cerrarme todas las puertas / a la esperanza de que / jamás a cobrarse vuelvan / imperios, aras ni altares» (vv. 3390-3393).

vv. 948-949 *que esto y más cabe en la escena / de los teatros del tiempo*: referencia al tópico metateatral clásico del «mundo como teatro» o *theatrum mundi*, muy recurrente en la dramaturgia calderoniana y base de la configuración alegórica del auto sacramental *El gran teatro del mundo*. Según *Autoridades*, «Metafóricamente se llama [teatro] el lugar donde alguna cosa está expuesta a la estimación o censura universal. Dícese frecuentemente “el teatro del mundo”». En su profundo estudio sobre el empleo de la metáfora desde Shakespeare hasta Calderón, Jean Jacquot escribe al respecto de nuestro dramaturgo: «Le thème du théâtre du monde est déjà indiqué dans sa comedia *Saber del mal y del bien*. Le personnage du Monde figure dans une vingtaine d’autos de Calderón où le monde est représenté tantôt comme un théâtre, tantôt comme une prison, un labyrinthe, etc. C’est dire la place centrale du thème dans son œuvre allégorique et religieuse» (Jacquot, 1957, p. 362). Comp. *Sueños hay que verdad son*: «hagamos representable / a los teatros del tiempo / que el hombre que se ejercita / en una virtud, es cierto / que cuando él está penando, / le está ella favoreciendo» (vv. 295-300); *Mayor monstruo*: «culpé a Antonio que adoraba / aquella gitana, aquella / que en los teatros del mundo / hizo la mayor tragedia» (vv. 1154-1157).

v. 951 *norte*: «Metafóricamente vale guía, tomada la alusión de la estrella del norte, por la cual se guían los navegantes con la dirección de la aguja náutica». Comp. *Apolo*: «Pequeño rasgo de luz, / penetrando la funesta / sima en que caí por breves / resquicios de inculta quiebra, / mi norte ha sido» (*Comedias*, IV, p. 1057).

tomamos en los playazos  
 de Sidón el primer puerto. 955  
 No pudiendo en él sufrirnos  
 lo estéril de sus desiertos  
 y de sus ascalonitas  
 los bárbaros tratamientos,  
 reconocido el paraje, 960  
 volvimos al mar, poniendo  
 en el África las proas;  
 con que, habiendo descubierto  
 de las dos cumbres de Atlante  
 los homenajes soberbios, 965  
 que en descollados celajes  
 nuestra aguja eran ya, habiendo

v. 955 *Sidón*: antigua ciudad-estado fenicia situada a unos 40 kilómetros de Tiro, en la costa oriental del Mediterráneo.

v. 958 *ascalonitas*: naturales de Ascalón, antigua ciudad comercial del país de los filisteos, hoy situada en la costa de Palestina. Nótese la correspondencia entre el discurso de Leonido y la narración de Justino en el *Epítome* acerca del recorrido de los fenicios desde su patria natal hasta la llegada a las costas de Tiro: «el pueblo de los tirios fue fundado por los fenicios que, golpeados por un terremoto, abandonaron el suelo patrio y se establecieron primero junto a un lago de Siria, y después en la costa, a orillas del mar, fundando allí una ciudad a la que llamaron Sidón por su riqueza de peces; pues los fenicios llaman al pez “sidón”. Después, tras muchos años, conquistados por el rey de los ascalonios, arribaron con sus naves a un lugar donde fundaron la ciudad de Tiro» (*Epítome*, XVIII, pp. 306-307).

vv. 964-965 *de las dos cumbres de Atlante / los homenajes soberbios*: referencia al monte Atlante o Atlas. Según explica March, Atlante era «uno de los titanes, hijo de Jápeto y una oceánide, Clímene o Asia [j] . Por desafiar a Zeus durante una sublevación de los titanes contra los Olímpicos, fue condenado a soportar sobre sus hombros la bóveda celeste durante toda la eternidad» (March, 2002, p. 74). Como indica Grimal, 1966, p. 61, «Heródoto es el primero en referirse a Atlante como una montaña emplazada en África Septentrional» (1966, p. 61). Pérez de Moya explica que fue Perseo quien provocó su conversión en monte al mostrarle la cabeza de la gorgona Medusa: «Enojado Perseo de que tan descomedidamente Atlante procediese, como con palabras moverle no pudiese la cabeza de Medusa le mostró, y por la terrible virtud de aquella monstruosa cabeza, Atlante luego en un alto monte de su mismo nombre se convirtió. Deste Atlante dicen más los poetas, que era tan grande que sustentaba los cielos sobre sus hombros [j] » (*Philosophía secreta*, 4, 33, p. 503). Comp. *Fieras*: «a la falda de Atlante, / ese gigante monte, y tan gigante / que en él el Cielo estriba» (vv. 491-493); *Mantible*: «¿Ves ese Atlante / de metal? ¿Ves ese monte / de bronce, aquece arrogante / promontorio de madera, / ese cáucaso de jaspe, / ese gigante de piedra / que viste africano traje / tan al propio que las nubes / son tocas de su turbante [j] ?» (vv. 1772-1780). *Homenajes soberbios*: la conocida como *torre del homenaje* era «cierto paraje o parte que había en las fortalezas y regularmente era una torre en la cual el castellano o gobernador hacía juramento solemne, y por acto público, de guardar fidelidad y defenderla con valor. Después se extendió a llamar *homenajes* todas las torres que guarneían la muralla» (*Aut.*). Es habitual en Calderón como metáfora de la cumbre del monte. Comp. *Lindabridis*: «si montaña, homenaje soy de nieve / que su eminencia inclina / cuando a rayos de hielo le fulmina» (*OC*, II, p. 2071). Véanse las claras concomitancias con el lenguaje gongorino del poema *A la ciudad de Granada*: «sino a ver de tus murallas / los soberbios homenajes, / tan altos, que casi quieren / hurtalle el oficio a Atlante» (*Romances*, p. 252).

vv. 966-967 *que en descollados celajes / nuestra aguja eran ya*: los fenicios divisan desde sus naves las cumbres del monte Atlante, que se dejan ver como si se tratase de rayos elevados de luz entre la densidad de las nubes. *Descollados*: ‘elevados, eminentes’ (*DLE*). *Celajes*: «Colores varios, que aparecen en las nubes, causados de los rayos del sol que las hieren, y según la postura en que se hallan, forman unos ramos, más o menos densos, a proporción también de su densidad, por cuya rareza se transparenta la luz [j] Metafóricamente se llama también todo lo que siendo denso, o frondoso, deja algún claro por donde se pueda ver aquello mismo que oculta, o encubre» (*Aut.*). *Aguja*: metonimia de brújula, esto es, ‘guía, rumbo’. Comp. *Mayor encanto*: «*Antistes*. [j] ya en aqueste horizonte / tierra enseña la cima de aquel monte / corona desa sierra. / *Timantes*. Celajes se descubren. *Todos*. ¡Tierra, tierra!» (vv. 29-32).

en una pequeña lancha  
 ofrecídomel el primero  
 yo a reconocer el sitio, 970  
 le hallé al propósito nuestro,  
 por sus árboles, frondoso;  
 por sus frutales, ameno;  
 por sus cristales, fecundo;  
 templado, por su terreno; 975  
 por su soledad, baldío;  
 y, en fin, por un paso estrecho  
 que hay entre el monte y el mar,  
 defensable para hacernos  
 fuertes en él, si por dicha 980  
 o por desdicha en recelo  
 entrasen sus moradores,  
 como lo dijo el suceso,  
 pues, apenas en la tierra  
 hubimos las plantas puesto, 985  
 cuando, sin querernos dar  
 plática en ser nuestro intento  
 estar a su protección,  
 fueron marciales estruendos  
 lo primero que escuchamos, 990  
 trompas y cajas diciendoj

*Dentro golpes como de fábrica y cantan sin instrumentos a compás del golpe de las azadas.*

MÚSICA      *Dentro.*      ¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo

vv. 972-976: la sucesión de paralelismos sintácticos para describir el nuevo territorio enfatiza la idealización del lugar, visto por los fenicios como un *locus amoenus* idóneo para la fundación de la ciudad de Tiro.

vv. 977-978 *por un paso estrecho / que hay entre el monte y el mar*: Tiro estaba situada sobre un montículo de la isla a la que llegaron los fenicios, separada del continente por un paso estrecho de unos cuatro estadios de anchura según el testimonio de Diodoro (*Biblioteca histórica*, XVII, 40, 4, p. 371), es decir, aproximadamente setecientos metros. Fue Alejandro Magno quien construyó un dique que unió la zona insular con la continental después de la conquista de la ciudad en el 332 a.C, tal y como relató Arriano: «Alejandro decidió construir un terraplén desde el continente hasta la ciudad. El lugar es un estrecho fangoso, donde la parte del mar que da al continente es pequeña y de aguas turbias» (*Anábasis de Alejandro Magno*, II, 20, 9, pp. 236-237).

v. 991a *azada*: «Instrumento bien conocido para mover y cavar la tierra, a modo de azadón pequeño, con la diferencia de que el hierro es plano y no tiene punta y el mástil es de media vara poco más» (*Aut.*). Como indica la acotación, el golpe de las azadas acompaña a la música desde dentro, de modo que tiene la funcionalidad de marcar el ritmo del trabajo monótono e ininterrumpido de los esclavos persas. Se observa su misma efectividad escénica en *La siembra del señor*: «Pues cada uno por su parte / cantando y llorando vaya / al compás de la tarea, / siendo instrumento la azada» (vv. 373-376).

vv. 992-993 *¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo / que a la fortuna representa el tiempo!*: este pareado de endecasílabos intercalado entre los versos del romance funciona a modo de estribillo como recordatorio del destino aciago de los esclavos persas. Se repite hasta en seis ocasiones a lo largo de la jornada (vv. 992-993, 1026-1027, 1050-1051, 1052-1053, 1096-1097, 1196-1197 y 1214-1215), en boca de los esclavos, pero, también, de Toante e Irífle ante su infortunio amoroso. Tal y como documenta Bachr, durante los siglos XVI y XVII para enriquecer el romance se recurre a intermedios líricos en forma de pareados endecasílabos (11+11) o a la

*que a la fortuna representa el tiempo!*

Mas proseguir no es posible,  
tanto porque lo que desto 995  
resultó ya tú lo sabes,  
pues sabes que dos encuentros  
nos dieron lugar a que  
esos muros fabriquemos  
con el renombre de Tiro, 1000  
que en el sirio idioma nuestro  
significa estrecho paso,  
cuanto porque a lo que veo,  
de las fortificaciones  
va Deidamia recorriendo 1005  
la labor, a cuya vista  
los esclavos prisioneros,  
porque alivie sus tareas,  
enternecido su pecho,  
al son de zapas y palas, 1010  
destemplados instrumentos,  
su llanto entonan. Y es fuerza

combinación de heptasílabos y endecasílabos (7+11), que suelen ir añadidos en lugares regulares y se unen al romance por la rima. Ver Bachr, 1970, p. 215 y el apartado dedicado a la sinopsis métrica de la comedia. Calderón recurre nuevamente al tópico de la mutabilidad de la fortuna. A partir de una reflexión metateatral, los propios personajes verbalizan su frustración al sentirse «marionetas» al servicio de la fortuna, ejemplos vivientes de los vaivenes del destino. El mismo lamento es pronunciado por Coriolano en *Las armas de la hermosura* cuando es expulsado de la ciudad de Roma (OC, I, p. 966). Como subraya Laura Hernández, «es como si, de alguna manera, la propia criatura calderoniana denunciara la inverosimilitud grotesca de sus altibajos de fortuna, como si supiera que, en el fondo, su existencia está al servicio de los caprichos de un escritor empeñado en representar la mutabilidad del destino humano» (Hernández, 2016, pp. 444-445).

vv. 1000-1002 *con el renombre de Tiro* [j] *estrecho paso*: en los distintos diccionarios bíblicos consultados el nombre de Tiro se asocia con el significado de ‘roca’ en el idioma fenicio, debido precisamente a que la ciudad estaba situada sobre un montículo rocoso. Ver Ausejo, 1987, p. 1946 y Wigoder, 2001, p. 768. Ya *Ezequiel*, 26, 14 alude a su aspecto rocoso. Probablemente nos encontremos ante el recurso tan frecuente en Calderón de las «etimologías fingidas». Ver al respecto Escudero, 2012. Como escribió Flasche, «hay que reconocer que los intentos etimológicos calderonianos [j] revelan muchas veces tendencias marcadamente caprichosas» (1992, p. 940). En este caso, es posible que Calderón se valga del significado ‘estrecho paso’ en alusión a la corta distancia que separaba el islote del continente: «y, en fin, por un paso estrecho / que hay entre el monte y el mar, / defensible para hacernos / fuertes en él». Ver nota a los vv. 977-978.

vv. 1005-1006 *recorriendo / la labor*: *recorrer*: «Registrar, mirar con cuidado, andando de una parte a otra, para inquirir, solicitar y averiguar alguna cosa que se desea saber» (*Aut.*). Deidamia es la responsable de controlar la labor de construir las fortificaciones que realizan los esclavos.

vv. 1008-1012 *porque alivie sus tareas* [j] *su llanto entonan*: según ha estudiado Querol, «muchos de los personajes en el teatro calderoniano buscan en la música el alivio a sus tristezas, dando lugar a que canten numerosos Tonos y Letras para consolarse» (1983, p. 1158). En este caso, los utensilios de cantería sirven a los esclavos de instrumentos musicales que acompañan sus voces de lamento y marcan el ritmo de trabajo. El adjetivo «destemplado» aparece en repetidas ocasiones en el teatro calderoniano ligado a las cajas, tambores o trompas. Como señala Querol, «las cajas destempladas, roncadas o sordas, que de las tres maneras llama Calderón al tambor sin bordones, son utilizadas por el dramaturgo cuando quiere impresionar de una manera patética e intervienen, casi siempre, en escenas fúnebres y de intenso dolor» (1981, p. 86). Las cajas y trompas destempladas indican la aparición del sepulcro de Aquiles en *El mayor encanto, amor*: «¿Qué voz es esta que en mí / tan nuevo pavor infunde *Suenan cajas destempladas y una sordina*. / a quien destempladas trompas / exequias siguen lugubres?» (vv. 2976-2979). También suenan en el momento en el que Octaviano recuerda a Mariene como «muerta beldad», cuando cree que ha fallecido: «responden / las cajas y las trompetas / destempladas» (vv. 1165-1169).

|             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |      |
|-------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|             | asistirla, por si veo<br>entre las que la acompañan<br>una beldad de quien tengo<br>pendiente alma y vida. Tú<br>procura mezclarte entre ellos<br>porque no te hallen ocioso<br>sobreguardas e ingenieros,<br>en tanto que yo les mando<br>tengan mejor tratamiento<br>hoy contigo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 1015 |
| TOANTE      | Mal podrán<br>hallarme ocioso, si es cierto<br>que con todos y mejor<br>que todos, repetir puedo                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 1020 |
| ÉL Y MÚSICA | <i>¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo<br/>que a la fortuna representa el tiempo!</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 1025 |
| TOANTE      | Mejor que todos, con todos<br>dije, y dije bien, supuesto<br>que yo solo en un cuidado<br>todos los de todos tengo.<br>¡Ay, bella Irífile mía!<br>¡Quién supiera si, al ver puesto<br>tu ejército en fuga, habías<br>tú con sus reliquias vuelto<br>a Ceilán! Que, como tú<br>viva escapases del riesgo,<br>aunque lo demás fue todo,<br>todo lo demás fue menos.<br>Vive tú y muera yo —¡ay triste!—<br>esclavo, cautivo y preso;<br>que no he perdido el honor,<br>pues las desdichas es cierto<br>que, aunque le ajen, no le injurian.<br>Si tú vives, nada pierdo,<br>aunque pierda la esperanza<br>de volverte a ver, diciendo,<br>entre tantos tristes, ya<br>que no soy más que uno dellos: | 1030 |
|             | <i>¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 1035 |
|             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 1040 |
|             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 1045 |
| ÉL Y MÚSICA |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 1050 |

v. 1030 *que yo solo en un cuidado / todos los de todos tengo*: Toante se sirve de la dilogía del sustantivo *cuidado*, entendido como «recelo, preocupación, temor» (*DLE*) y al mismo tiempo como «la persona a quien se tiene amor» (*Aut.*). La mayor preocupación de Toante es Irífile, su único amor, pues en el siguiente verso dirige a ella sus lamentos.

vv. 1038-1039 *aunque lo demás fue todo, / todo lo demás fue menos*: nótese el quiasmo en estos versos para reforzar el alivio que supondría para Toante que Irífile estuviese viva, lo que para él atenuaría todo el dolor causado por la guerra y el cautiverio.



*Sale Irífile.*

|             |                                               |      |
|-------------|-----------------------------------------------|------|
| IRÍFILE     | (¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo!)    |      |
| ÉL Y MÚSICA | (¡ que a la fortuna representa el tiempo!)    |      |
| IRÍFILE     | (¡ que a la fortuna representa el tiempo!)    |      |
|             | (En tanto que va Deidamia                     |      |
|             | las líneas reconociendo                       | 1055 |
|             | de las murallas —¡ay triste!—,                |      |
|             | tomando yo por pretexto                       |      |
|             | en mi pasado desmayo                          |      |
|             | la falta de los alientos,                     |      |
|             | atrás me quedé, por ver                       | 1060 |
|             | si, por ventura, entre estos                  |      |
|             | miseros, tristes cautivos,                    |      |
|             | hablar con alguno puedo                       |      |
|             | que me diga de Toante;                        |      |
|             | que, como yo sepa —¡ay cielos!— <sup>11</sup> | 1065 |
|             | que él vive, morir esclava                    |      |
|             | ¿qué importa? Que no hay suceso               |      |
|             | tan fatal que otro que pudo                   |      |
|             | ser mayor no le haga menos.                   |      |
|             | De cuantos miro a ninguno                     | 1070 |
|             | a declararme me atrevo.                       |      |
|             | Si habías de acobardarme,                     |      |
|             | ¿para qué, piadoso afecto, <sup>1180</sup>    |      |
|             | me animabas?)                                 |      |
| TOANTE      | (¿Para cuándo                                 |      |
|             | que era dijo algún ingenio                    | 1075 |
|             | astrólogo el corazón                          |      |

v. 1050a *Sale Irífile*: aunque no se especifique en la acotación, debe suponerse que Toante se encuentra en un extremo del escenario y que Irífile sale a las tablas por el otro. No existe contacto dialogal entre los personajes, que no pueden verse ni oírse, sino que se trata de dos monólogos independientes intercalados en apartes que exigen un escenario partido. Hartzenbusch, en su constante afán aclaratorio, incorpora antes del parlamento de ambos las indicaciones «sin ver a Toante» y «sin ver a Irífile», respectivamente.

vv. 1065-1069 *que como yo sepa [j] ser mayor no le haga menos*: compárese el discurso de Irífile con los versos anteriormente pronunciados por Toante: «Que como tú / viva escapases del riesgo, / aunque lo demás fue todo, / todo lo demás fue menos» (vv. 1036-1039).

v. 1073 *afecto*: «Pasión del alma, en fuerza de la cual se excita un interior movimiento, con que nos inclinamos a amar, o aborrecer, a tener compasión y misericordia, a la ira, a la venganza, a la tristeza y otras afecciones y efectos propios del hombre» (*Aut.*).

v. 1074 *Toante. ¿Para cuándo [j]* A partir de este verso y hasta el 1113, las intervenciones de Toante e Irífile constituyen un perfecto ejemplo de pasaje correlativo, en el que dama y galán, sin verse ni oírse, se preguntan por el paradero del otro hasta que se produce el ansiado reencuentro. Sobre el empleo de la correlación y su funcionalidad en el teatro calderoniano ver Alonso, 1970, pp. 109-175 y M. Carbajo Lago, 2018.

v. 1076 *astrólogo el corazón*: es creencia popular atribuir a los denominados presentimientos del corazón o corazonadas la virtud de no errar en sus palpitos. Correas reproduce varios refranes que recogen esta misma idea: «El corazón es adivino», «el corazón no habla, mas adivina» o «el corazón no miente a ninguno» (p. 128). Con pequeñas variantes, el sintagma «corazón astrólogo» se localiza frecuentemente en Calderón. Comp. *Bredá*: «una sospecha me abrasa / y astrólogo el corazón / no sé qué le avisa al alma» (*Comedias*, I, p. 975); *De un castigo*: «Dicen que astrólogo suele / ser el corazón, y yo / presumo que he de creerle» (vv. 2012-2014); *Fez*: «no sé / qué me dice el corazón, / que astrólogo suele ser» (*Comedias*, IV, p. 575).

|                |                                                                                                                                                                                |      |
|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|                | si, cuando me importa el serlo,<br>no me sabe adivinar<br>qué habrá la fortuna hecho<br>de Irífile?)                                                                           |      |
| IRÍFILE        | (¿Para cuándo<br>se dijo que hace en el viento<br>caso la imaginación<br>si, cuando más lo pretendo,<br>representarme no sabe<br>qué habrán los hados dispuesto<br>de Toante?) | 1080 |
| TOANTE         | (Y, pues no tienen<br>mis penas otro consuelo?)                                                                                                                                |      |
| IRÍFILE        | (Y, pues no tiene otro alivio<br>la lid de mis sentimientos?)                                                                                                                  |      |
| TOANTE         | (¿sino la voz...?)                                                                                                                                                             |      |
| IRÍFILE        | (¿si no el llanto,?)                                                                                                                                                           | 1090 |
| TOANTE         | (¿po r si el aire sus acentos<br>llevare donde los oiga,?)                                                                                                                     |      |
| IRÍFILE        | (¿po r si llegaren sus ecos<br>a donde pueda escucharlos,?)                                                                                                                    |      |
| LOS DOS        | (¿diga en el común lamento?)                                                                                                                                                   | 1095 |
| MÚSICA Y ELLOS | (¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo<br>que a la fortuna representa el tiempo!)                                                                                            |      |
| TOANTE         | (¡Ay, Irífile!)                                                                                                                                                                |      |
| IRÍFILE        | (¡Ay, Toante!)                                                                                                                                                                 |      |
| TOANTE         | (Mas ¿qué aprensión?)                                                                                                                                                          |      |
| IRÍFILE        | (Mas ¿qué afecto?)                                                                                                                                                             |      |
| TOANTE         | (¿me hace creer?)                                                                                                                                                              |      |
| IRÍFILE        | (¿du dar me hace?)                                                                                                                                                             | 1100 |
| TOANTE         | (¿ —¡qué ilusión!—...)                                                                                                                                                         |      |
| IRÍFILE        | (¿ —¡qué devaneo!—...)                                                                                                                                                         |      |
| TOANTE         | (¿qu e me han nombrado?)                                                                                                                                                       |      |
| IRÍFILE        | (¿qu e he oído<br>mi nombre?)                                                                                                                                                  |      |
| TOANTE         | (Cierito?)                                                                                                                                                                     |      |
| IRÍFILE        | (¿o no cierto.)                                                                                                                                                                |      |
| TOANTE         | (Dejarme quiero engañar?)                                                                                                                                                      |      |
| IRÍFILE        | (Dejarme burlar intento?)                                                                                                                                                      | 1105 |
| TOANTE         | (¿pe rsuadiéndome?)                                                                                                                                                            |      |
| IRÍFILE        | (¿pe nsando?)                                                                                                                                                                  |      |

*Vuelven y vense.*

1106a *Vuelven y vense*: *volver*: «Girar la cabeza, el torso o todo el cuerpo, para mirar lo que estaba a la espalda» (DLE). Aunque es más habitual su uso como verbo transitivo en expresiones como *volver la espalda* o *volver el rostro*, en Calderón también se registran casos de su empleo intransitivo. Comp. *Fineza*: «*Vuelven los dos a un tiempo y quedan suspensos, viendo Celauro a Doris con el azafate*» (Comedias, IV, p. 1287). La acotación

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |      |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TOANTE  | ¿que a esta parte? Ma s ¡qué veo!                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |      |
| IRÍFILE | ¿que a este lado? M as ¡qué miro!                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |      |
| TOANTE  | ¿Si es delirio del deseo?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |      |
| IRÍFILE | ¿Si es frenesí del desmayo?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 1110 |
| TOANTE  | Mal me animo.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |      |
| IRÍFILE | Mal me aliento.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |      |
|         | ¿Toante?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |      |
| TOANTE  | ¿Irífile?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |      |
| IRÍFILE | ¿Aquí tú?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |      |
| TOANTE  | ¿Tú aquí?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |      |
| IRÍFILE | ¿Qué es esto?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |      |
| TOANTE  | ¿Qué es esto?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |      |
| IRÍFILE | Si entrambos nos preguntamos,<br>¿quién habrá de respondernos?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 1115 |
| TOANTE  | Pues, porque otro no responda,<br>esto es que, el caballo muerto,<br>del golpe y de las heridas<br>caí sin sentido en el suelo.<br>Por muerto al mar me arrojaran<br>si ya no el prudente celo<br>de Cósdroas, por encubrirme,<br>que era su hijo diciendo<br>con el nombre de Estratón,<br>no moviera el noble pecho,<br>con mi lástima y su llanto,<br>de un fenicio caballero<br>de quien esclavo quedé<br>a darme la vida. | 1120 |
|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 1125 |
| IRÍFILE | ¡Cielos!<br>¿Qué escucho? ¿Tú esclavo? ¡Oh, nunca<br>venido hubiera tu esfuerzo<br>por auxiliar de mis armas!<br>¡Nunca hubiera el signo nuestro                                                                                                                                                                                                                                                                               | 1130 |

nos permite suponer que durante los parlamentos intercalados en aparte los protagonistas se encontrarían en sendos lados del escenario y de espaldas, lo que contribuye a la simetría escénica tan del gusto calderoniano en este tipo de situaciones dramáticas. Es posible que a medida que avanzase su discurso se fuesen aproximando cada vez más hasta girarse, produciéndose así el momento climáctico del reencuentro para el que se prepara al espectador a lo largo de toda la jornada.

v. 1133 *signo*: «se toma por el destino o fortuna, que vanamente cree el vulgo ha de suceder ciertamente por el influjo de los astros. Vulgarmente dicen sino» (*Aut.*). Es lugar común en las comedias de Calderón que las estrellas sean las que dispongan los avatares amorosos de los amantes. Sobre esta cuestión ver Green, 1969, II, pp. 239-312. Así expresa don Fernando su opinión al respecto del matrimonio entre doña Clara y el Tuzaní en *Amar después*: «Muy cuerda elección ha sido, / pues uno y otro fiel / a preceptos de su estrella, / él no viviera sin ella, / y ella muriera sin él» (vv. 1406-1410). Por el contrario, las estrellas pueden determinar la imposibilidad de amar, tal y como argumenta Juan en *Astrólogo*: «Vos, don Carlos, no miráis / que las perfecciones bellas / en la hermosura mayor / no dan lugar al amor / si le niegan las estrellas» (vv. 1833-1837). En este caso, los astros han determinado un futuro común para los protagonistas: Toante será rey de Ceilán y esposo de Irífile. Ante la situación tan contraria a lo pronosticado, Irífile, y correlativamente Toante en los vv. 1175-1179, maldicen su «signo» y se quejan por haber seguido el camino dictado por los astros.

[illegible]

v. 1160-1161 *¿Luego medios no te traen? / No, que en mis males no hay medio: medio: «Se toma también por la diligencia o acción conveniente para conseguir alguna cosa» (Aut.), acepción con que la usa Toante, mientras que en los males de Irifile no hay ‘remedio’, entendido como el «medio que se toma para reparar algún daño o inconveniente» (DLE).*

|          |                |                                                                                                                                                                                                                                                                                  |      |
|----------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|          |                | empeñádome a venir<br>en tu favor! ¡Nunca, haciendo<br>recíproca consonancia<br>de nuestros astros el cielo,<br>te hubiera visto en el mío<br>favorable, pues hoy pierdo,<br>solo en perderte, no ya<br>lid, fama y libertad, pero<br>honor, vida y alma! ¡Oh, nunca<br>hubiera! | 1175 |
| IRÍFILE  |                | Cese el despecho,<br>que mudaré de opinión<br>si mudas tú de argumento,<br>pues tampoco yo                                                                                                                                                                                       | 1180 |
| DEIDAMIA | <i>Dentro.</i> | Por esta<br>parte también mirar quiero<br>qué defensas hay.                                                                                                                                                                                                                      | 1185 |
| IRÍFILE  |                | Deidamia,<br>los muros reconociendo,<br>hacia aquí se acerca.                                                                                                                                                                                                                    |      |
| LEONIDO  | <i>Dentro.</i> | Yo,<br>por lo que en ella hay, me alegro<br>de que ahí te acerques.                                                                                                                                                                                                              | 1190 |
| TOANTE   |                | Con ella<br>viene mi piadoso dueño.                                                                                                                                                                                                                                              |      |
| CÓSDROAS | <i>Dentro.</i> | Pues llega Deidamia, vuelva<br>el músico llanto nuestro.                                                                                                                                                                                                                         | 1195 |
|          |                | <i>Dentro la música y fuera los dos.</i>                                                                                                                                                                                                                                         |      |
| TODOS    |                | <i>¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo<br/>que a la fortuna representa el tiempo!</i>                                                                                                                                                                                        |      |
| IRÍFILE  |                | Que no nos hallen hablando<br>será bien; no despertemos<br>alguna malicia. Adiós.                                                                                                                                                                                                | 1200 |
| TOANTE   |                | Adiós, mas dime primero,<br>en tan deshecha fortuna,<br>¿qué hemos de hacer?                                                                                                                                                                                                     |      |
| IRÍFILE  |                | ¿Qué podemos<br>hacer, si solo nos queda<br>un remedio?                                                                                                                                                                                                                          |      |

v. 1174 *nunca hubieran mis hechos / empeñádome a venir*: ‘nunca me hubieran obligado a venir mis hechos’. Ver nota a los vv. 112-113.

v. 1197loc. Entiéndase por «*Todos*» los cautivos persas liderados por Cósdroas, que acompañados de la música cantan desde dentro, mientras Irífile y Toante lo hacen en escena.

v. 1202 *deshecha*: ‘perdida, desgraciada’; adjetivo recurrente en Calderón que aparece habitualmente como epíteto de suerte o fortuna. Comp. *Armas*: «Pero ¿qué puedo yo hacer, / cuando corre tan deshecha / la suerte [j] » (OC, I, p. 959); *Desdicha*: «¿Qué es esto que por mí pasa, / deshecha fortuna mía?» (OC, II, p. 936).



|                                         |                                                                                           |      |
|-----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TOANTE                                  | ¿Qué remedio?                                                                             | 1205 |
| IRÍFILE                                 | Que esperemos y suframos.                                                                 |      |
| TOANTE                                  | Pues suframos y esperemos.                                                                |      |
|                                         | Adiós otra vez.                                                                           |      |
| IRÍFILE                                 | Adiós.                                                                                    |      |
| TOANTE                                  | ¡Qué pena!                                                                                |      |
| IRÍFILE                                 | ¡Qué sentimiento!                                                                         |      |
| TOANTE                                  | ¡la que no deja otro alivio!                                                              | 1210 |
| IRÍFILE                                 | ¡e l que no da otro consuelo!                                                             |      |
| TOANTE                                  | ¡que vivir callando!                                                                      |      |
| IRÍFILE                                 | ¡que morir diciendo!                                                                      |      |
| <i>La música y los dos a un tiempo.</i> |                                                                                           |      |
| TODOS                                   | <i>¡Ay de quien nace a ser trágico ejemplo<br/>que a la fortuna representa el tiempo!</i> | 1215 |




---

vv. 1206-1213 *Toante*. *Que esperemos y suframos* [j] ...*que morir diciendo...*!: el quiasmo de los vv. 1206-1207, combinado con el paralelismo de naturaleza antitética de los vv. 1212-1213, remite al secreto de amor que los amantes se ven obligados a callar. Sobre el silencio como fórmula de protección del secreto ver el apartado dedicado a los temas y los trabajos de Déodat-Kessedjian, 1999; Aichinger, 2013; Vara, 2014; Kroll, 2015 o Casariego, 2016c.



## JORNADA SEGUNDA

*Salen Deidamia y Laura, solas.*

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                              |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|
| DEIDAMIA | Esto ha de ser.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                              |
| LAURA    | Ya, señora,<br>que fías de mí tus ansias,<br>permíteme que te diga<br>que, para que vea mudanza<br>en tu semblante Cenón,<br>te ofendes con poca causa.                                                                                                                                                                                                                                                                      | 1220                         |
| DEIDAMIA | Si sabes que en las fortunas<br>que vamos corriendo varias<br>los ancianos que me siguen,<br>los nobles que me acompañan,<br>me han representado el sumo<br>desconsuelo en que se hallan<br>de que en mí la sucesión<br>falte de su real prosapia,<br>a efecto de que yo elija<br>esposo, necesitada<br>a haber de ser uno dellos;<br>si sabes que en esta instancia<br>fue a quien menos ofendida<br>escuché, menos airada, | 1225<br><br>1230<br><br>1235 |

v. 1216 *Esto ha de ser*: la segunda jornada, al igual que la primera, comienza *in medias res*. La primera intervención de Deidamia, «Esto ha de ser», supone una declaración de intenciones en respuesta a un parlamento de Laura omitido en el tiempo del discurso. A medida que avanza su conversación, el receptor conoce el contenido de la conversación que mantienen las damas.

vv. 1222-1223 *Si sabes que en las fortunas / que vamos corriendo varias*: *fortuna*: «desgracia, adversidad, infortunio» (DLE). *Correr*: «estar expuesto a ciertas contingencias determinadas o indeterminadas, arrostrarlas, pasar por ellas» (DLE). Comp. *Maestro*: «Hombre, quienquiera que seas, / pues basta a cualquiera serlo / para que a una desdichada / mujer ampires, corriendo / fortunas de amor y honor» (Comedias, III, p. 155). *Autoridades* también recoge la expresión *correr fortuna*: «Frase náutica, que explica padecer tormenta la embarcación, y peligrar en ella, o llegar a pique de perderse» (Aut.), pues *fortuna* también significa «borrasca, tempestad en mar o tierra» (Aut.). De este modo, Deidamia podría aludir igualmente a los constantes fenómenos meteorológicos adversos a los que se han visto sometidos los fenicios hasta su llegada a las costas de Tiro. Comp. *Amado*: «lamentos son / cuantos hoy tu acento usurpan / de un derrotado bajel / que, sin norte y sin aguja, / antes de tomar el puerto, / está corriendo fortuna» (vv. 593-598).

v. 1229 *prosapia*: «La ascendencia, casta o generación de alguno» (Aut.). Comp. *Hijos de la Fortuna*: «“Teágenes,” dijo, “a quien yo / crié desde su infancia tierna, / cuyo amor me hizo tener, / por no perderte, encubierta / tu ilustre prosapia, tanto, / que hay dioses de quien descieras [j] ”» (Comedias, III, pp. 393-394).

vv. 1231-1232 *necesitada / a haber de ser uno dellos*: Cuervo recoge la acepción del verbo *necesitar* con el significado de ‘obligar, lanzar, urgir a alguien a ejecutar una actividad o cosa’. En la entrada 1. ζ identifica la construcción del verbo en participio con la preposición *a* siendo el término una proposición infinitiva. Comp. *Los alimentos del hombre*: «y yo con más noble ser / que ave y tronco, ¿he de anhelar / (necesitado a buscar) / qué vestir y qué comer?» (vv. 1080-1083).

|          |                                                                                                                                                     |      |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|          | y aun menos sorda, a Cenón,<br>no porque le di esperanza,<br>mas porque no la negué<br>—que en mujeres de mi fama<br>el no desdén es favor—,        | 1240 |
|          | ¿cómo, poniendo tan alta<br>la mira en que ser oído,<br>sino respondido, basta,<br>poca causa te parece<br>empeñarse en la demanda<br>de otra dama? | 1245 |
| LAURA    | Si creyó<br>que, afligida, se amparaba<br>dél, ¿cómo escusarlo pudo?                                                                                |      |
| DEIDAMIA | ¿Y decirme a mí en mi cara<br>la peregrina hermosura<br>de esa divina persiana<br>tocaba al empeño?                                                 | 1250 |
| LAURA    | No,<br>pero, él noble y ella dama,<br>la libre cortesanía                                                                                           |      |
| DEIDAMIA | es lisonja, no alabanza.<br>Está bien, mas ¿el decir<br>que no había sin llevarla<br>de volver al mar sería<br>también lisonja?                     | 1255 |
| LAURA    | Eso salva<br>el ser porque no creyesen<br>que de cobarde dejaba<br>el empeño, siendo así                                                            | 1260 |

v. 1236 *sorda*: «Metafóricamente vale insensible o desentendido a las persuaciones, consejos, o avisos». Comp. *Fineza*: «sola tú, sorda a mis quejas, / ni me oyes ni me escuchas» (*Comedias*, IV, p. 1302). A Cenón es a quien escuchó con mayor atención e interés.

vv. 1247-1248 *se amparaba / dél, ¿cómo escusarlo pudo?*: de acuerdo con Cuervo, *ampararse* es «acudir en busca de favor o protección [j]». Con *de* para expresar la persona cuyo amparo se solicita». Vuelve a aparecer con el mismo significado en los vv. 2504-2505. Comp. *También hay duelo*: «una dama entró, señor, / diciéndome “Yo soy muerta”, / a ampararse de mí; y yo, / claro está, a su riesgo atenta, / la cerré en ese aposento» (*Comedias*, III, pp. 1281-1282). *Escusar*: «Vale también evitar, impedir, embarazar que tal o tal cosa se ejecute o suceda» (*Aut.*). Comp. *Hado y divisa*: «en cuanto a sentar / plaza, excusarlo querría, / si fuese posible» (*Comedias*, V, p. 158). El comentario de Laura debe entenderse del siguiente modo: ‘si Cenón creyó que Irífile, afligida, acudía en su protección, ¿cómo pudo evitarlo?’.

vv. 1253-1255 *pero, él noble y ella dama, [j] es lisonja, no alabanza*: Laura intenta persuadir a Deidamia de que los halagos de Cenón a Irífile han sido simulados, en señal de amabilidad y cortesía, sin una pretensión mayor de declararle su afecto. La *cortesanía* es la «Atención, agrado, urbanidad, buen término, discreción y comedimiento» (*Aut.*). *Lisonja*: «La nimia complacencia y afectada fineza que se tiene en alabar y ponderar las prendas, obras o palabras de otro» (*Aut.*). Moliner la define como la «alabanza o atención que se dedica a una persona, a veces con oficiosidad, con hipocresía o interesadamente». Comp. *Mayor encanto*: «Señor, no de sus lisonjas / te creas, porque es fingido / su halago» (vv. 807-809). *Alabanza*: según *Autoridades*, *alabar* es «manifestar el aprecio o la admiración por algo o por alguien, poniendo de relieve sus cualidades». Frente a la lisonja, no existe en ella, por tanto, afectación fingida o adulación. Comp. *Lucanor*: «Aunque esa lisonja, Conde, / solo es cortesanía vuestra / la estimo» (*Comedias*, IV, p. 963).





|                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                  |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|
| DEIDAMIA              | Sí.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                  |
| LAURA                 | ¿De qué suerte?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 1300             |
| DEIDAMIA              | Desta suerte —oye y sabrasla—:<br>lo primero es que de vista<br>la pierda y, no bien vengada<br>con esto, he de hacer que cuando<br>venga a saber dellañ                                                                                                                                                                                                   |                  |
| LAURA                 | Calla,<br>que viene gente.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 1305             |
| <i>Sale Cósdroas.</i> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                  |
| CÓSDROAS              | Si pueden,<br>en fe de nieve, mis canas<br>osar a tocar esotra<br>nieve de tus manos blancas,<br>te ruego me lo permitas<br>y oigasñ                                                                                                                                                                                                                       | 1310             |
| DEIDAMIA              | Pues ¿qué esperas? Habla.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                  |
| CÓSDROAS              | En el lleno de la luna <sup>1199</sup><br>de marzo, que es cuando ufana<br>parte imperios con el sol,<br>pues días y noches iguala,<br>acostumbra Persia hacer<br>—como, en fin, nocturna hermana<br>de Apolo, su auxiliar dios—<br>sacrificios a Diana, <sup>1200</sup><br>y, fiando tus cautivos<br>sus afectos a mi anciana<br>edad, por mí te suplican | 1315<br><br>1320 |

v. 1309 *manos blancas*: las *manos blancas* como símbolo de pureza femenina y su asociación con la nieve es un tópico de raigambre petrarquista que Calderón y los dramaturgos áureos toman de los modelos de la *descriptio puellae* de la lírica, tal y como señala Arellano, 1999, p. 206. También puede verse al respecto Manero Sorolla, 1990, pp. 604-611. Recuérdese la comedia calderoniana que precisamente lleva por título el refrán *Las manos blancas no ofenden*. Comp. *Lindabridis*: «¿Atravéreme a tocar / la blanca mano, que injuria / la nieve?» (*OC*, II, p. 2069); *Tres justicias*: «Mil veces tus manos blancas / por tantos favores beso» (vv. 1714-1715).

vv. 1312-1315 *En el lleno de la luna* [j] *días y noches iguala: parte*: ‘reparte’. *Partir*: «Vale también repartir o distribuir alguna cosa entre varios (*Aut.*). Comp. *Mayor encanto*: «Damas tienes con quien hoy / partir los afectos puedas» (vv. 1120-1121). Se emplea con el mismo significado en el v. 3692. Cósdroas alude al equinoccio vernal, que se produce no en la luna llena del mes de marzo, sino cuando el sol se encuentra sobre el ecuador. Como explica *Autoridades*, el *equinoccio* tiene lugar con «la entrada del sol en los puntos equinocciales, que son el principio de aries y el de libra, a cuyo tiempo igualan los días y las noches, y sucede el primero en marzo, y se llama equinoccio vernal, porque da principio a la primavera, y el segundo en septiembre, y se llama autumnal, porque da principio al otoño». Se corresponden con el 21 de marzo y el 23 de septiembre.

v. 1319 *Diana*: «hija de Júpiter y de Latona, nacida de un parto con Apolo. Por ella se entiende la luna y por Apolo el sol» (*Cov.*). Ver también *Philosophía secreta*, 19, 1, pp. 247-248. Según Blázquez, 2005, p. 277, Diana es la «divinidad femenina de la luz —de la luz lunar—, simboliza la pureza y la castidad». Los persas realizan sacrificios a Diana por ser ‘hermana nocturna’ de Apolo, esto es, la luna. Comp. *Dos amantes*: «*Daría*. ¿El sol no es Apolo? *Crisanto*. No. / *Daría*. ¿Diana la luna?» (*Comedias*, V, p. 312); *Fieras*: «Mano te doy y palabra, / testigos haciendo a cuantos / dioses contiene ese alcázar / que Diana borra a sombras, / y Apolo a luces esmalta, / de ser siempre esclavo tuyo» (vv. 1905-1910).

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                  |              |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
|          | que a la obra en que trabajan<br>les des este día de asueto<br>y puedan en una casa<br>yerma, la que les señales,<br>entrar en ella sin armas<br>y, poniéndola a la puerta<br>bastante gente de guardia,<br>juntarse todos a hacer<br>el sacrificio a su usanza. | 1325         |
| DEIDAMIA | Si con tan pequeño alivio<br>sus sentimientos reparan,<br>vuelve, anciano, y di que yo,<br>desde luego, hago la gracia.                                                                                                                                          | 1335         |
| CÓSDROAS | Vivas los años, señora,<br>de aquel pájaro de Arabia,<br>y aun más que él, pues, sin morir,<br>a nuevas edades nazcas.<br>Direlo a todos porque<br>te den todos alabanzas.                                                                                       | 1340         |
| DEIDAMIA | Aunque otra cosa pidiera<br>más difícil, la otorgara<br>por echarle de aquí.                                                                                                                                                                                     | <i>Vase.</i> |
| LAURA    | ¿Qué<br>diré yo, que tengo el alma,<br>más que de un hilo, pendiente<br>de tan nueva, de tan rara<br>venganza, como perderla<br>de vista y no ser venganza?                                                                                                      | 1345         |
| DEIDAMIA | Claro está, porque la ausencia<br>ya deja con esperanza<br>de volverse a ver, y aun esta                                                                                                                                                                         | 1350         |

v. 1335 *gracia*: «Significa también beneficio, don y favor que una persona hace a otra, sin atender a mérito ni esperar recompensa del que le recibe» (*Aut.*). Comp. *Amado*: «el rey la gracia te ha hecho / para que pueda volver / Dante a palacio» (vv. 2154-1256).

vv. 1336-1339 *Vivas los años [j] a nuevas edades nazcas*: el mito del ave fénix, que vive eternamente, pues renace de sus propias cenizas, se relata en las *Metamorfosis* de Ovidio, XV, vv. 391-409. En *Autoridades* es descrita como una «ave singular y única, que nace en Arabia. Es del tamaño de un águila, y tiene las plumas matizadas y varios y hermosos colores, que la hacen muy vistosa, con un penacho encima de la cabeza. Vive muchos años; y cuando se siente falta de su vigor natural, fabrica sobre una palma un nido de leños olorosos, sobre el cual se sienta, y batiendo las alas a los rayos del sol, los enciende y se abrasa y quema en ellos, hasta hacerse ceniza, de la cual sale un gusanito blanco, que crece muy presto, y toma forma de huevo, del cual renace otro nuevo fénix como el primero [j] ». Ver también Malaxecheverría, 1986, pp. 120-127. Cósdroas emplea el motivo a modo de elogio, con el que agradece el favor de Deidamia, pues hiperbólica y paradójicamente desea que viva todavía más que el ave fénix y renazca o, más bien, rejuvenezca sin que su vida haya acabado. Es habitual en Calderón el empleo de esta imagen como fórmula de cortesía para desear que una figura de autoridad, habitualmente el rey, viva muchos años. Comp. *Casa*: «Con esta pretensión vine, / y su majestad, que guarde / el cielo, para que sea / Fénix de nuestras edades» (I, l. 574); *Secreto agravio*: «El famoso Sebastián, / nuestro rey, que viva siempre, / heredero de los siglos / a la imitación del fénix» (vv. 962-965).

v. 1341a *Vase*: VT lee *Vanse*. Es un error que corrigen todos los testimonios, excepto VT2. Solamente sale de escena Cósdroas, que ha interrumpido la conversación entre Deidamia y Laura, de modo que enmendamos por coherencia y sentido.

|          |                |                                                                                                                                                       |      |
|----------|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|          |                | tan del todo he de atajarla<br>que, cuando venga a saber<br>della, sea para hallarla<br>en ajeno poder.                                               | 1355 |
| LAURA    |                | ¿Cómo?                                                                                                                                                |      |
| DEIDAMIA |                | Yo he de decir                                                                                                                                        |      |
| MORLACO  | <i>Dentro.</i> | ¡Que me matan!                                                                                                                                        |      |
| LAURA    |                | Otro estorbo.                                                                                                                                         |      |
| MORLACO  | <i>Dentro.</i> | ¡Aquí de Baco,<br>dios de carpetas y mantas<br>que penden ante tabernas!                                                                              | 1360 |
| FLORA    | <i>Dentro.</i> | A los filos desta estaca,<br>infame, has de morir.                                                                                                    |      |
| DEIDAMIA |                | Mira<br>qué voces son esas, Laura.                                                                                                                    |      |
| LAURA    |                | Flora, aquella jardinera<br>que, con Fineo casada,<br>él en tu ejército sirve<br>y ella en tus jardines labra,<br>corriendo tras un cautivo<br>viene. | 1365 |
|          |                | <i>Sale Morlaco y Flora tras él con un palo.</i>                                                                                                      |      |
| MORLACO  |                | ¡Tu amparo me valga!                                                                                                                                  |      |
| DEIDAMIA |                | ¿Qué es esto?                                                                                                                                         |      |

v. 1353 *atajar*: «Vale también cortar, suspender, detener alguna acción, como “atajar el discurso”, “atajar el razonamiento”» (*Aut.*). Comp. *Armas*: «y más hoy, que tú me añades / nueva razón para que / aquesa plática ataje» (*OC, I*, p. 977).

vv. 1358-1360 *¡Aquí de Baco [j] que penden ante tabernas! aquí de*: «interjección para invocar auxilio» (*DLE*). En *El alcalde de Zalamea* Chispa exclama en medio de una lucha de espadas: «¡Aquí del cuerpo de guardia!» (*OC, I*, p. 548). En su interrupción de carácter jocoso-burlesco Morlaco apela a Baco, dios del vino y numen protector de los graciosos en las comedias calderonianas por su afición a la bebida. Son numerosos los ejemplos en la obra dramática de Calderón. Clarín en *Mayor encanto* le pide auxilio para no morir ahogado: «¡Piedad, Baco divino!, / no muera en agua el que ha vivido en vino» (vv. 17-18). Lo mismo hace Escarpín en *Dos amantes* al temer por su vida cuando es atacado por un león: «¡Dios Baco, / pues tan tu devoto soy, / líbrame deste peligro, / si tiene imperio tu voz / sobre los leones como / sobre los lobos!» (*Comedias, V*, p. 328). *Carpeta*: «Se llama también la manta, tapiz o paño que se pone en las puertas de las tabernas» (*Aut.*). *Autoridades* se sirve de este mismo pasaje para autorizar la definición. Comp. *El arca de Dios cautiva*: «¿quién quita al jodío que beba / vino sino el tabernero, / según el agua le echa? / Conque a las fuentes pusiesen / un ramo o una carpeta / se pudieran jobilar / todas las demás tabernas» (vv. 1386-1392).

v. 1369a *Sale Morlaco y Flora tras él con un palo*: la irrupción de Morlaco y Flora supone un evidente contrapunto cómico. De acuerdo con Arellano, «los movimientos traslativos cómicos más frecuentes son las carreras y persecuciones que protagonizan personas ridículas [j]». Son escenas de tonalidad entremesil que a veces se resaltan con la palabra» (1986, p. 60). Se dan ejemplos de huidas y persecuciones del gracioso en *Mantible* (vv. 2247-2252) o en *No hay cosa* (*OC, II*, p. 1011). Además, entre los objetos ridículos más significativos y reiterados en Calderón, que actúan como resortes de la risa, el crítico identifica los palos y garrotazos, que están presentes en la mayor parte de las escenas de golpes protagonizadas por los graciosos. Ver Arellano, 1999, p. 300. En *Señora Perote* da a Gileta con el garrote en una escena similar a esta (*OC, II*, p. 849); Sirene huye de Chato en *Hija del aire I* mientras este la persigue y le da golpes con el garrote (vv. 1174 y ss.); Hernando, el gracioso de *Cada uno*, recibe un golpe de Inés (vv. 3168-3169) después de haber pegado a Juana (vv. 2746 y ss.). Pueden verse más ejemplos en Arellano, 1986, p. 57.

Sin ser pastel, 1370  
fui de a cuarto en la pasada  
refriega; echada la suerte,  
aunque para mí fue echada  
a perder, a ganar fue  
para el amo de esa ama, 1375  
que, según es regañona  
y mal acondicionada,  
pensé ser ama que cría,  
y no es sino ama que mata.  
Apenas vengo de estar 1380  
trabajando en la muralla  
cuando, para que descanse,  
traer agua y leña me manda,  
que son mis dos enemigos,

vv. 1370-1371 *sin ser pastel / fui de a cuarto: pastel*: «es como una empanadilla hojaldrada que tiene dentro carne picada o pistada [j] . Es refugio de los que no pueden hacer olla, y socorre muchas necesidades» (Cov.). Los había de distintos precios en función de su tamaño y calidad, siendo los de cuatro maravedís los más baratos, tal y como ha documentado Herrero García, 1977, p. 134: «Los aranceles nos dan cuenta de estos pasteles de a cuatro y de otros más caros de a ocho, a doce, a dieciséis y a veinticuatro maravedís. El primero de ellos que había de pesar unas dos onzas era signo de miseria, pero de tan gran demanda que la autoridad se vio obligada a exigir de los pasteleros su fabricación, limitando la de los empanados más caros». VT y los restantes testimonios leen «a cuarto», a excepción de MS2 y H, que presentan la lectura «a cuatro». A simple vista, parece más acertada la lectura del manuscrito y la del editor decimonónico, ya que el pastel de «a cuatro» recibe la denominación por tener el precio de cuatro maravedís. Además, Morlaco fue tomado por cuatro soldados en la pasada refriega. En efecto, aunque no hemos localizado ninguna en la obra dramática calderoniana, son múltiples las alusiones literarias al «pastel de a cuatro», objeto de sátira por parte de Quevedo debido a la ínfima calidad del producto con el que se rellenaban. Comp. *El Buscón*: «Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con un *requiem eternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes» (II, 4, p. 152). Cervantes, en *El licenciado Vidriera*, critica el oficio de los pasteleros: «De los pasteleros dijo que había muchos años que jugaban a la dobladilla sin que les llevasen a la pena, porque habían hecho el pastel de a dos de a cuatro; el de a cuatro, de a ocho; y el de a ocho, de a medio real, por sólo su albedrío y beneplácito» (*Novelas ejemplares*, p. 291). Bien es cierto que predomina la variante «a cuatro» en la literatura áurea. No obstante, también se registran usos de «a cuarto». Así, en *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla puede leerse: «Es verdad, y hoy me ha contado / un ama que tiene en casa, / que come un pastel de a cuarto / a mediodía, y de noche / un poco de pan tostado» (*Obras completas*, 5, II, vv. 660-665). Como indican sus editores en nota, Pedraza y Rodríguez, «los pasteles de carne, especie de empanadas de hojaldre y carne cocida y seca, eran el sustento de los pobres, que no tenían la posibilidad de comer caliente. Se pedían por el precio: un *pastel de a cuarto* era el que costaba un cuarto de real» (2014, p. 304). Diamante, en *El entremés del figonero* también opta por la variante «a cuarto»: «¡Que me avise doña Clara / que a una amiga ha convidado, / en ocasión que aun no puedo / comprar un pastel de a cuarto!» (*Ramillote de entremeses*, p. 350), al igual que Juan de Luna en *La segunda parte de la vida del Lazarillo de Tormes*: «Fuime a una pastelería, y con un pastel de a cuarto di fin a mi ración» (p. 85). Parece, pues, que ambas formas conviven en la literatura áurea. Por consiguiente, mantenemos la lectura veratassiana «a cuarto» que, además, en este caso, adquiere un valor dilogico en torno al que se desarrolla la broma del gracioso ya iniciada en los vv. 501-507. Morlaco alude a la circunstancia de haber sido «hecho cuartos», dividido en cuartos por los cuatro soldados que pelearon por él, al tiempo que quien lo ha tomado por esclavo ha pagado un cuarto, esto es, cuatro maravedís.

vv. 1375- 1379 *para el amo de esa ama [j] y no es sino ama que mata: amo*: «también vulgarmente se llama amo el marido del ama que cría algún niño» (*Aut.*). La *ama de cría* era «la mujer que cría a sus pechos, da leche y sustenta con ella alguna criatura» (*Aut.*). Morlaco esperaba que Flora le proporcionase alimento y, en su lugar, lo «mata» de hambre y trabajo. Nótese la obsesión por la comida y la visión materialista del mundo que se desprende de los comentarios de Morlaco, características tópicas de la figura del donaire aurisecular.

|          |                                               |      |
|----------|-----------------------------------------------|------|
|          | pues mi bebida es el agua                     | 1385 |
|          | y mi comida, la leña.                         |      |
|          | Tan fiera, tan inhumana                       |      |
|          | es que, a falta de asno, hay día              |      |
|          | que a mí a la noria me ata.                   |      |
|          | ¡Mira si hay desdicha como                    | 1390 |
|          | suplir de un asno las faltas!                 |      |
| DEIDAMIA | ¿Esto de ti ha de decirse?                    |      |
| FLORA    | Si, cuando de la campaña                      |      |
|          | esperaba que trajese                          |      |
|          | Fineo una buena alhaja,                       | 1395 |
|          | esa buena alhaja fue                          |      |
|          | con la que se vino a casa;                    |      |
|          | si, sobre no ser sujeto                       |      |
|          | de quien se tenga esperanza                   |      |
|          | de canje, pues por aquel                      | 1400 |
|          | talle, por aquella cara,                      |      |
|          | ¿quién ha de dar una negra,                   |      |
|          | cuanto y más dar una blanca?, <sup>1212</sup> |      |
|          | y, en fin, si, sobre esto, no es              |      |
|          | de provecho para nada,                        | 1405 |

v. 1385-1386 *mi bebida es el agua / y mi comida la leña*: es de sobra conocida la afición del gracioso al vino, de modo que no es extraño que Morlaco declare su aversión al agua, como muchos otros graciosos calderonianos. Véase, por ejemplo, el discurso de Chitón en *Darlo todo*: «Por esta parte me dicen / que una fuente hay; y aunque tengo / trabada lid con el agua, / por haber mi casa hecho / alianza con el vino, / la he de buscar, con todo eso, / que el cansancio con que entramos / en Grecia marchando, muertos / de sed y calor, bien puede / honestar la tregua, siendo / en Grecia agua mi socorro, / mientras no hallo vino greco» (OC, I, p. 1023); en *La piel de Gedeón* Fará también manifiesta su repulsión hacia el agua: «¿Yo al agua?; / en mi vida la bebí, / ni la bebiera en mi vida, / sino solamente aquí, / que me ha cogido por sed» (vv. 1278-1282). La única comida de Morlaco es la leña porque solamente recibe palos y golpes. *Autoridades* recoge la expresión *cargar de leña*: «frase del estilo familiar que vale darle a alguno muchos palos». Alculcuz en *Amar después* se sirve del mismo chiste: «Al abrir del porta, temo / que ha de darme con la estaca / cien palos el alguacil / en barriga, e ser desgracia / que en barriga de Alculcuz / el leña, y no alculcuz haya» (vv. 48-53).

vv. 1388-1389 *a falta de asno, hay día / que a mí a la noria me ata*: *noria*: «Máquina bien conocida, compuesta de dos o más ruedas, que sirve para sacar agua» (Aut.). Covarrubias comenta lo siguiente sobre la función del asno: «a todos ministerios se acomoda, con él nos acarrean el pan y el vino y las demás vituallas, él trae la rueda de la anoria, el agua del río [j] ». Morlaco realiza las mismas funciones que el asno, considerado un animal de carga que trae la leña y el agua de la noria. Comp. *Señora*: «*Perote*. Gileta, ¿qué es lo que habraba / con vos este jardinero / rocín-venido? *Gileta*. Decía / que ¿dónde estaba el jumento / de la noria?» (OC, II, p. 842).

v. 1395 *buena alhaja*: Flora juega con el doble sentido de la expresión. Esperaba que su marido trajese una *buena alhaja*: «nombre genérico que se da a cualquiera de las cosas que tienen alguna estimación y valor» (Aut.). Sin embargo, trae a Morlaco. De acuerdo con *Autoridades*, también «se dice irónicamente de alguna persona que tiene crédito de embustero, enredador, tramposo o vicioso en otra cualquiera línea. Y este modo de hablar de desprecio solo se dice de gente baja».

v. 1402-1403 *¿quién ha de dar una negra, / cuanto y más dar una blanca?*: parece referirse Flora a las monedas *blanca* y *negra*. La *blanca* era la «moneda de vellón, que el P. Mariana es de sentir se llamó así por la blancura del metal de que se fabricaba [j] ». Y así por blanca se entiende hoy comúnmente la mitad de un maravedí» (Aut.). Covarrubias señala que es «moneda menuda». Asimismo, identifica la *moneda blanca* con «la que era de pura plata», frente a la negra: «se dijo antiguamente la que tenía mezcla de mucho metal», de modo que su valor sería todavía inferior.



|                       |                                                                                                                                                          |      |
|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|                       | pues, sin ser cochero, hace<br>al revés cuanto le mandan,<br>¿qué mucho que le castigue<br>y quej?                                                       |      |
| DEIDAMIA              | ¡No más! ¡Basta, basta!,<br>que estoy muy de veras yo<br>para burlas tan cansadas.<br>Trátale, Flora, mejor,<br>no oiga yo que le maltratas<br>otra vez. | 1410 |
| MORLACO               | Si desde hoy<br>no enmienda sus paparrabias,<br>mañana vendré a quejarme.                                                                                | 1415 |
| FLORA                 | También sabrá irse mañana<br>a mis manos el garrote<br>y el garrote a tus espaldas.                                                                      |      |
| <i>Vanse los dos.</i> |                                                                                                                                                          |      |
| LAURA                 | Prosigue antes que nos venga<br>otro embarazo. <sup>1216</sup>                                                                                           | 1420 |
| DEIDAMIA              | ¿En qué estaba?                                                                                                                                          |      |
| LAURA                 | En que la primera acción<br>ha de ser el ausentarla.                                                                                                     |      |
| DEIDAMIA              | Eso toca a la acción noble,<br>que yo he de hacer.                                                                                                       |      |
| LAURA                 | Luego pasa<br>a que la ha de hallar ajena.                                                                                                               | 1425 |
| DEIDAMIA              | Eso toca a la villana,<br>que has de hacer tú.                                                                                                           |      |

v. 1406 *cochero*: «El que tiene por oficio conducir y gobernar los caballos o mulas que tiran el coche» (*Aut.*). Era oficio objeto de burla y sátira en la literatura de la época. Según Herrero García, el cochero «era inmediato responsable de molestias cotidianas [...] Nada tiene, por lo tanto, de extraño que la literatura de difusión popular los caracterizase de insolentes, borrachos, desleales, alcahuetes, indiscretos y pendencieros» (1977, p. 82). Sobre su valoración negativa y su condición baja y vil en la literatura áurea ver López Álvarez, 2007, pp. 593-598. Comp. *Querer la propia desdicha*, de Lope de Vega: «mi señor agradecido, / puesto en silencio el ruido, / me dijo amorosamente: / “Tello, un hombre tan de bien / no quiero que sea cochero. / ¿Sabes leer, lo primero?” / “Y aprendí a escribir también”» (*Comedias*, XV, I, p. 279).

v. 1410 *de veras*: «Vale también con realidad, y seriedad, como opuesto a las burlas» (*Aut.*). Comp. *Bien vengas*: «Mas, don Diego, ya que es tiempo / que hablemos todos de veras, / volved a tomar la silla» (*OC*, II, p. 618).

v. 1415 *paparrabias*: en *Autoridades* solamente aparece registrado como adjetivo sustantivado: «El que fácilmente se enoja, riñe o explica su enfado. Es del estilo familiar», de modo que debe entenderse como ‘sus enfados o pataletas’. De acuerdo con el *TESO* solo se documenta en esta ocasión en Calderón; tampoco se ha localizado ninguna ocurrencia en el *CORDE*.

v. 1421 *embarazo*: «Impedimento, dificultad y obstáculo, que embaraza, retarda y detiene la operación» (*Aut.*) del verbo *embarazar*: «Impedir, detener, retardar, y en cierto modo suspender lo que se va a hacer o se está ejecutando. Este verbo parece se formó de *embrazar*, pues al que le embarazan, detienen y impiden, casi le atan los brazos para que no obre» (*Aut.*), también empleado en el v. 1433. Comp. *Afectos*: «Ya que tan infeliz fui / que Cristerna embarazó / mi venganza, y se ausentó / el que tan dichoso vi, / a Casimiro diré / le haga seguir y matar» (*Comedias*, III, p. 570).

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                          |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| LAURA    | ¿De qué suerte?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                          |
| DEIDAMIA | Yo tengo de poner, Laura,<br>a Irífile en libertad.<br>Tú, en viéndola librej                                                                                                                                                                                                                                                                | 1430                                     |
| LAURA    | Aguarda,<br>que aún no habemos acabado<br>con los que nos embarazan,<br>y ella viene.                                                                                                                                                                                                                                                        |                                          |
| DEIDAMIA | Ella no importa,<br>y antes juzgo que adelanta<br>nuestra plática, supuesto<br>que es lo que a ti te contara<br>lo que he de decirla a ella.<br>Y, así, en mis voces repara,<br>con que escuso repetirlo<br>hablando a un tiempo con ambas.<br>Déjala llegar.                                                                                | 1435<br><br><br><br><br><br><br>1440     |
|          | <i>Sale Irífile.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                          |
| IRÍFILE  | (En estos<br>jardines, si no me engaña<br>la imaginación, he visto<br>desde una de esas ventanas<br>de la torre a Toante; y, pues<br>a ellos hoy Deidamia baja,<br>como que vengo en su busca,<br>veré si mi suerte avara<br>que le hable me permite,<br>que de sola una palabra<br>componer muchos consuelos<br>suele Amor. Pero Deidamiaj) | 1445<br><br><br><br><br><br><br><br>1450 |
| DEIDAMIA | ¡Irífile!                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                          |
| IRÍFILE  | ¡Gran señora!                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                          |
| DEIDAMIA | ¿Cómo, di, en Tiro te hallas?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 1455                                     |
| IRÍFILE  | Sí, siendo una esclava humilde,<br>como a huésped me tratas,<br>¿cómo he de hallarme? Muy bien,<br>y nunca más bien hallada<br>que aqueste rato que estoy                                                                                                                                                                                    | <br><br><br><br>1460                     |

v. 1432 *habemos*: como señala Caamaño, 2006, p. 275, n. 72, «en los orígenes del idioma la forma “habemos” es más frecuente que “hemos” como auxiliar, pero en el Siglo de Oro la utilización de la primera suele presentar ya connotaciones arcaicas o dialectales. Sin embargo, en muchas ocasiones su aparición en el teatro áureo se debe a necesidades métricas [j] . No obstante, la fluctuación entre ambas formas es muy frecuente todavía». En la comedia se observa tal convivencia: «¿Qué habemos de ver?», v. 3095, frente a «¿Qué hemos de hacer?», v. 1203.

v. 1451 *que de sola una palabra [j] suele Amor: componer*: «Se toma algunas veces por reforzar, remediar, dar valor, fuerza y vigor a lo que está falto y sin la estimación que antes tenía o le corresponde, y así se dice esto me compuso y me dio fuerzas y estimación (*Aut.*)». Comp. *Cadenas*: «Bien letra y tono parece / que compuso mi dolor, / viendo que él allí padece / un nuevo incendio de amor» (*OC, I*, p. 655).





|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                      |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
|          | Cuanto a capitulaciones,<br>persuádetes a que te hallas<br>más dueño de Ceilán que<br>de Tiro, con fe y palabra<br>de firmarlas como tú<br>las envíes, o las altas<br>deidades, a quien testigos<br>hago, con sus soberanas<br>influencias me destruyan<br>el día que proceda ingrata<br>a tanto favor.                                                                                                                                                                                      | 1525                 |
|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 1530                 |
| DEIDAMIA | ¿Qué haces?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                      |
| IRÍFILE  | Volverme a echar a tus plantas<br>en fe de que dueño mío<br>has de ser siempre.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 1535                 |
| DEIDAMIA | Levanta,<br>y, porque en resoluciones<br>de tan grave circunstancia<br>no todos son de un sentir<br>y será posible que haya<br>partidos votos, no es bien<br>que desto se entienda nada<br>hasta estar ejecutado,<br>que es muy grande la distancia<br>que hay de saber que se hizo<br>a consultar que se haga.<br>Y, así, yo te avisaré<br>para que en secreto salgas<br>la noche que de las puertas<br>estén con orden las guardas<br>de que, sin reconocerla,<br>dejen salir una escuadra | 1540<br>1545<br>1550 |

*De rodillas.*

vv. 1529-1531 *las altas deidades* [j] *hago*: de acuerdo con la ubicación cronológica de la acción dramática, Irífile se presenta como mujer pagana politeísta, de ahí que ponga por testigos a las altas deidades, a las que tanto ella como Toante invocan en varios lugares de la comedia: vv. 126, 3778, 3887. Lapesa, al analizar *La hija del aire*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *El mayor monstruo*, *los celos* y *La vida es sueño* solo localiza la palabra «Dios» en la última como parte de expresiones formularias, como sucede en nuestra comedia: «¡Por Dios, que está también vivo!» (v. 461); «Dios les guarde» (v. 485); «Id con Dios» (v. 777); «Quedad con Dios» (v. 777). Ver Lapesa, 1983, p. 100.

v. 1542 *partidos votos*: ‘opiniones contrarias, divididas’. *Voto*: «Por extensión se toma por cualquier dictamen o parecer dado sobre alguna materia». Comp. *Auristela*: «Esto es dividir el pueblo / otra vez, si ve partidos / vuestros votos» (vv. 1088-1090).

v. 1543 *se entienda*: ‘se sepa, se descubra’. Comp. *Fez*: «que para que no se entienda / el achaque que le mata, / sé yo de naturaleza / mil venenosos secretos» (*Comedias*, IV, p. 656). Para que su plan de venganza contra Cenón salga según lo esperado, Deidamia le pide a Irífile que mantenga en secreto que será enviada a Ceilán de nuevo. Una vez más, se aprecia el carácter hipócrita de la dama fenicia mediante su estrategia de ocultación y disimulación.

vv. 1553-1554 *dejen salir una escuadra* / *en cuyo convoy irás: escuadra*: «se llama en la milicia cierto número de soldados en compañía y ordenanza con su cabo» (*Aut.*). Comp. *Hija del aire I*: «La escuadra que está de guarda



en cuyo convoy irás  
oculta y asegurada. 1555  
Y ahora, porque no me des  
desto, Irífile, las gracias,  
quédate a pensar contigo  
en qué obligación te hallas  
y piensa que hay que pensar 1560  
más de lo que piensas. (Laura,  
ya hice yo la hidalga acción,  
ven a hacer tú la no hidalga.)

*Vanse las dos.*

IRÍFILE Oye, escucha¿S in oírme,  
airosa volvió la espalda. 1565  
Sin duda alguna, me quiere  
por su deudora Deidamia,  
pues no quiere que agradezca,  
que el que agradece ya paga. 1570  
Generosa anda conmigo;  
fuerza es que yo satisfaga  
con igual fineza. ¡Oh, quién  
todo esto participara  
a Toante! Daré vuelta

/ en este cuarto de Irene, / di, Silvia, que mando yo, / que hasta estos jardines entre» (vv. 3022-3025); *Escipión*: «Y para que nadie llegue / a ofenderlas, mandareis / de salvaguardia ponerles / siempre una escuadra» (OC, I, p. 1416). *Convoy*: «La escolta o guardia que en la milicia se destina para conducir y llevar alguna cosa de una parte a otra con seguridad» (Aut.). Comp. *Afectos*: «mas él, pues que ya se aparta / de la bien lucida tropa / que de convoy le acompaña, / dirá quién es» (Comedias, III, p. 492).

vv. 1560-1561 *y piensa que hay que pensar / más de lo que piensas*: la reflexión de Deidamia encierra un claro sentido irónico, pues Irífile no sabe que su acción tiene una intención que va más allá de la que ella imagina. Federico en *Manos blancas* se sirve del mismo políptoton verbal para expresar ante Serafina que no puede revelarle el secreto de Lisarda: «(y, pues que callar es fuerza / y acudir volando a que / ella esta venida sepa,) / te suplico me perdonen / el no darte más respuesta / con decir que, aunque más pienses, / hay más que pensar que piensas» (vv. 2243-2249).

v. 1565 *volvió la espalda*: frente al significado de la expresión *volver la(s) espalda(s)* en los vv. 27-29, empleada con el sentido de ‘huir’, aquí «vale también retirarse, apartarse de otros, hacer ausencia» (Aut.). Comp. *Cada uno*: «Tanta / fue mi pena, que no pude / encontrar con las palabras; / fuera de que ¿qué lugar / tuve, si volvió la espalda / cuando a responderle iba?» (vv. 1114-1119); *Alcaide*: «otra vez, sin que me espere / respuesta alguna, volvió / la espalda. No de otra suerte / quedé; que entre dos imanes / suspenso el acero suele» (OC, II, p. 815).

vv. 1567-1569 *por su deudora [j] ya paga*: Calderón hace uso de la misma metáfora, tomada del ámbito comercial, en varias de sus comedias. Comp. *Mejor está*: «No, no tenéis / que decirme agradecido / nada, que es muy bajo indicio; / pues quien llega a agradecer, / paga, y yo no he de vender, / sino dar el beneficio» (Comedias, VI, p. 859); *Tres mayores*: «A las voces, pues, que disteis / entré por esta maleza / a servirlos. Si es que acaso / lo conseguí, nada os queda / que agradecer, pues la paga / antes llegó que la deuda» (Comedias, II, p. 1048).

v. 1572 *fineza*: «Se toma también por actividad y empeño amistoso, a favor de alguno» (Aut.). Comp. *Amar después*: «y así, para que su honor / hoy imposible no vea / la venganza que desea, / una fineza he de hacer» (vv. 328-331); *Bien vengas*: «Esta fineza / has de hacer, hermana mía. / No habrá cosa que agradezca / como que a su casa vayas, / y con arte y con cautela / el estado deste amante / y deste celoso sepas» (OC, II, p. 628).

v. 1573 *participar*: «dar parte, o noticia de alguna especie. En este sentido es verbo activo» (Aut.). Cuervo recoge la acepción del verbo con el sentido de ‘dar parte, comunicar’ con dativo de persona. Comp. *Hado y divisa*: «Vos sois el primero a quien / esta imaginada idea / he participado [j] » (Comedias, V, p. 186).

al jardín, por si me engaña  
o no el pensar que le vi. 1575

*Sale Toante.*

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                      |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| TOANTE  | ¡Irífile!                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                      |
| IRÍFILE | ¿Quién me llama?                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                      |
| TOANTE  | Quien en aquel breve espacio<br>que le permite esta azada<br>mirar al cielo te vio,<br>y, a hurto de afán y labranza,<br>de paso saber desea<br>cómo estás, cómo lo pasas.                                                                                                                               | 1580                                 |
| IRÍFILE | Como noble prisionera.<br>No te pregunto a ti nada:<br>ya veo cuán afligido                                                                                                                                                                                                                              | 1585                                 |
| TOANTE  | Para lo que otros afanan,<br>aun esto es lo mejor.                                                                                                                                                                                                                                                       |                                      |
| IRÍFILE | ¿Cómo?                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                      |
| TOANTE  | Como mi dueño a las guardas,<br>sobrestantes e ingenieros<br>mi buen tratamiento encarga.<br>Y, así, al jardín me aplicaron,<br>que al fin es labor más blanda.                                                                                                                                          | 1590                                 |
| IRÍFILE | Gente viene. ¡Oh, quién pudiera<br>decirte que el cielo trata<br>mejorar nuestras fortunas!<br>Mas son tantos los que pasan<br>por aquí, tantos los que<br>nos ven, que temo que hagan<br>reparo en ver a los dos<br>hablar, y más si a oír alcanzan<br>cualquier razón que aventure<br>un gran secreto. | 1595<br><br><br><br><br><br><br>1600 |
| TOANTE  | Pues haya<br>industria contra esa fuerza:<br>yo estaré abriendo esta zanja,<br>conduto de aquella fuente,<br>que es lo que hoy hacer me mandan.                                                                                                                                                          | 1605                                 |

v. 1590 *sobrestantes e ingenieros*: *sobrestante*: «La persona puesta para el cuidado y vigilancia de algunos artífices y operarios, a fin de que no se estén ociosos y procuren adelantar la obra en cuanto esté de su parte las personas que trabajan en ella» (*Aut.*). *Ingeniero*: «Se llama también el que discurre, dispone y traza máquinas y artificios en la arquitectura militar para defensa u ofensa de las fortalezas (*Aut.*)». Comp. *Escipión*: «Pues los romanos el muro / en una parte han deshecho / y en otra le han asaltado, / solo queda a nuestro esfuerzo / ganar la puerta. Pedid / que avancen los ingenieros / los acerados arietes [j] » (*OC, I*, p. 1440).

v. 1604 *industria*: «ingenio y sutileza, maña o artificio» (*Aut.*). Comp. *Amor, honor*: «Con esto engañarle puedo, / pues con esta industria mía, / lo que no la cortesía, / habrá de obligalle el miedo» (vv. 477-480); *Argenis*: «Y para que se remedie / el daño que esperas, oiga / tu atención de mí una industria / cuerda, sutil y ingeniosa» (vv. 1570-1573).

|         |                                                                                                                                                                                                                |      |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|         | Paséate por estas calles<br>como que al descuido andas<br>cogiendo flores y siempre<br>que pases por aquí habla<br>una palabra, no más;<br>yo juntaré las palabras<br>después y sabré lo que<br>decir quieres. | 1610 |
| IRÍFILE | Bien lo trazas.                                                                                                                                                                                                | 1615 |
| TOANTE  | Pues a la deshecha.                                                                                                                                                                                            |      |
| IRÍFILE | Pues<br>a la industria. Atiende y cava.                                                                                                                                                                        |      |

*Retírase Toante en medio del tablado, sale Cenón a una puerta, Leonido a otra, quedándose al paño, y pásese Irífile.*

|         |                                                                                                         |      |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| CENÓN   | (¡Qué triste y qué pensativa<br>de uno en otro cuadro anda<br>Irífile!)                                 |      |
| LEONIDO | (¡Qué suspensa<br>y sola Irífile pasa,<br>hablando como entre sí,<br>de una estancia en otra estancia!) | 1620 |
| CENÓN   | (Entre estas redes oculto<br>por el temor de Deidamia)                                                  | 1625 |

vv. 1613-1615 *Yo juntaré las palabras* [j] *decir quieres*: la técnica ideada por los amantes para poder comunicarse sin ser oídos es similar a los acrósticos que permiten a Laura y Federico hablar en secreto en presencia de Flérída en *El secreto a voces* tras la seña con el pañuelo: «Luego, en cualquiera materia / que hables, la primera voz / con que empieces razón nueva / será para mí, y las otras / para todos, de manera / que pueda yo juntar luego / todas las voces primeras / y saber lo que me has dicho» (vv. 1501-1508). Un ejemplo del lenguaje cifrado de los amantes en la comedia es el siguiente: «*Federico*. “mi bien” es muy imposible, / “señora”, de conseguir; / “alma” es mía el padecer / “y vida” es mía el morir. / *Laura*. (“Mi bien, señora, alma y vida”) / de sus voces entendí.» (vv. 2044-2049).

v. 1615 *deshecha*: «disimulo, fingimiento y arte con que se finge y disfraza alguna cosa» (*Aut.*). El *DLE* recoge la expresión *hacer la deshecha* con el significado de ‘disimular’. Comp. *Basta callar*: «Ya yo estoy en tu intención, / que es que quieres que cantando / se desmienta la sospecha / de el hablar con la desecha / de que está como escuchando / la música» (vv. 2227-2232); *Con quien vengo*: «vete a hacer la deshecha, / para que se desmienta la sospecha. / Con aquella criada / que para abrir la puerta está avisada» (*OC, II*, p. 1138).

v. 1617 *cava*: Irífile emplea el verbo en sus dos acepciones. Insta a Toante a «levantar la tierra y moverla con el azadón, azada u otro instrumento semejante» (*Aut.*), pues su cometido es abrir la zanja para la construcción de la fuente, y a «pensar, discurrir, estar el pensamiento ocupado tenazmente en la consideración de algún hecho o suceso que le preocupa de tal suerte, que no le puede desear con facilidad» (*Aut.*), ya que debe descifrar su mensaje. Comp. *La siembra del señor*: «¿En qué cavas, / hombre, en tu imaginación / o en la tierra?» (vv. 414-416).

v. 1617a: mediante la indicación *al paño* sabemos que Leonido y Cenón estarían medio escondidos detrás de la cortina de las puertas laterales del escenario, visibles para los espectadores, pero convencionalmente no para los actores. Mediante las didascalias implícitas se deduce que los galanes se encuentran ocultos entre unos arbustos para no poder ser vistos ni escuchados, de manera que sus discursos correlativos están en aparte, tal y como Hartzenbusch había señalado en su edición.

v. 1619 *cuadro*: «se llama en los jardines aquella parte de tierra labrada en cuadro y adornada con varias labores de flores y hierbas» (*Aut.*). Comp. *Monstruo*: «La alfombra verde / destos cuadros nos convida, / siéntate y di lo que sientes» (vv. 2271-2273).

|                                                                                     |                                                                                                                                                                       |      |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| LEONIDO                                                                             | (Por la nota de la gente<br>escondido entre estas ramas)                                                                                                              |      |
| CENÓN                                                                               | (¿pu es hablarla no es posible,<br>conténteme con mirarla.)                                                                                                           |      |
| LEONIDO                                                                             | (¿me contentaré con verla,<br>pues no me es posible hablarla.)                                                                                                        | 1630 |
| IRÍFILE                                                                             | (Largo he tomado el paseo<br>por desvanecer la causa.)                                                                                                                |      |
| TOANTE                                                                              | (¿Qué es lo que querrá decirme?<br>Sin duda es dicha, pues tarda.)                                                                                                    | 1635 |
| CENÓN                                                                               | (Hacia aquí viene.)                                                                                                                                                   |      |
| IRÍFILE                                                                             | (De aquestas<br>flores sobre esotras haga,<br>para mayor disimulo,<br>un ramillete.)                                                                                  |      |
| CENÓN                                                                               | Repara<br>que, aunque tan varias las ves,<br>rojas, azules y blancas,<br>cualquiera es ya maravilla <sup>1243</sup><br>en llegando tú a tocarla.<br>¿Quién está aquí? | 1640 |
| IRÍFILE                                                                             | Quien con verte<br>está engañando sus ansias.                                                                                                                         | 1645 |
| CENÓN                                                                               | Volveré por otra parte.<br>¿Quién a huir te obliga?                                                                                                                   |      |
| <i>Al pasar junto a Toante diga el medio verso, y así los demás, que él repite.</i> |                                                                                                                                                                       |      |
| IRÍFILE                                                                             | Deidamia.                                                                                                                                                             |      |
| TOANTE                                                                              | («Deidamia» al pasar me dijo.)                                                                                                                                        |      |
| IRÍFILE                                                                             | Ya que aquellas no me agradan,<br>corto otras flores.                                                                                                                 |      |

v. 1635 *Sin duda es dicha, pues tarda*: referencia al refrán «Dicha que tarda, con más gozo se aguarda» (Rodríguez Marín, 2007, p. 237). Para el refranero en Calderón, ver Canavaggio, 1983 y Alviti, 2010.

v. 1642 *maravilla*: Calderón juega con el doble significado de *maravilla*, que también alude al nombre con el que es conocida «una hierba que produce una flor azul listada de rayos rojos, de figura de una campanilla: los tallos son muy altos y de agradable vista, y las flores se marchitan inmediatamente que las da el sol; y aunque suelen volver a revivir, nunca pasa su duración de tres días» (*Aut.*). Carreira en su edición de la letrilla gongorina en cuya primera cuarteta se alude a la flor («Aprended, Flores, en mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui / y hoy sombra mía aun no soy») identifica hasta tres variedades de flores bajo el nombre de *maravilla*: «Se denominó *maravilla* a varias flores, entre ellas el *Heliotropium minus*, azul, y dos originarias de México, la *Calendula officinalis*, amarilla, y la *Tigridia pavonia*, escarlata, esta última efímera» (Góngora, *Antología poética*, p. 616, nota al v. 4). Habitualmente los poetas auriseculares se refieren a esta flor con motivo de su rápida caducidad en alusión a la fugacidad de la dicha o de la vida. Comp. *Lances*: «¡Oh, clavel deshojado, oh, flor flagrante, / oh, maravilla fría / cuya edad es término del día!» (*Comedias*, I, p. 707); *Cenobia*: «La corona que descaes / de laurel, cuando ciñere / tu frente, la forma altere, / siendo maravilla fría, / flor que nace con el día, / flor que con la noche muere» (*Comedias*, I, p. 325). No obstante, en este caso Cenón trata simplemente de halagar a la dama.

*Al otro lado.*

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |      |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| LEONIDO | Advierte                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 1650 |
|         | que, aunque las mires tan varias,<br>cualquiera es la siempreviva,<br>si con mi fe la comparas.                                                                                                                                                                                                                    |      |
| IRÍFILE | ¿Quién aquí escondido?                                                                                                                                                                                                                                                                                             |      |
| LEONIDO | Quien                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 1655 |
|         | sus sentimientos engaña<br>con solo verte.                                                                                                                                                                                                                                                                         |      |
| IRÍFILE | (Los pasos<br>me ha cogido mi desgracia.<br>Si quiero por otra parte<br>echar, no le digo nada.<br>¿Qué haré? Mas menos importa<br>—pues él a verlos no alcanza—<br>que ellos me cansen, que no<br>que a él no le avise.)                                                                                          | 1660 |
| LEONIDO | ¿Qué estrañas                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |      |
|         | el ardid de amor?                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |      |
| IRÍFILE | No estraño                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 1665 |
|         | sino presunción tan vana.<br>Si, porque fui prisionera <sup>247</sup><br>tuya, creyó tu ignorancia<br>que, sobre las persuaciones<br>de tu necia prima Laura,<br>a esto atreverte podías,<br>creyó mal, que, aunque contraria<br>fortuna en prisión me pone,<br>para aborrecer, mi fama<br>me pone en mi libertad. | 1670 |
|         | Pasa.                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |      |

v. 1652 *siempreviva*: «especie de flor. Lo mismo que perpetua» (*Aut.*). ‘Cualquier flor es como mi fe, siempre viva, eternamente viva por ti’. Cenón, al igual que Leonido, juega con el significado del nombre de la flor para seducir a la dama. Calderón hace uso del mismo juego semántico en *El año santo en Madrid*: «Por la verdad que trató / en la confesión que hizo, / está aquesta siempreviva / dando a entender cuánto ha sido / siempre viva la verdad» (vv. 225-229).

vv. 1656-1657 *los pasos / me ha cogido mi desgracia*: *coger o tomar los pasos*: «Ocupar los caminos o parajes por donde se recela pueda venir algún daño físico o moral» (*Aut.*). Comp. *Mayor perfección*: «tan tomadas las desdichas / tienen los pasos que pienso / que será posible hallarlos, / pero no fácil tenerlos» (*Comedias*, V, p. 751).

v. 1659 *echar*: «Vale también tomar algún camino o ir por alguna parte» (*Aut.*). Comp. *Darlo todo*: «como había, de ti huyendo, / de echar por aquestos trigos, / echó por aquestos cerros» (*OC*, I, p. 1026). Irífile prefiere verse incomodada por los galanes fenicios a no contarle a Toante que Deidamia va a enviarla a Ceilán. Se deja entrever el motivo de los celos de Toante, que condicionará su comportamiento a medida que avance la acción.

vv. 1666-1674: estos versos son ejemplo de la altivez y soberbia de Irífile, propias de la mujer *leader* definida por McKendrick, 1974, p. 185. Pese a ser prisionera, su posición de superioridad como mujer noble y reina de Ceilán le permite rechazar a los galanes. De acuerdo con la tipología trazada por Zúñiga Lacruz, 2015, pp. 536-660 para la reina en el teatro aurisecular, Irífile es representante de la mujer célibe selectiva, esto es, tiene la capacidad de escoger voluntariamente y sin imposiciones a su marido (Toante) y reniega de sus restantes pretendientes.



|         |                                                                                                                                                                        |                 |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| TOANTE  | («Me pone en mi libertad»<br>dijo agora.)                                                                                                                              | 1675            |
| IRÍFILE | (Fuerza es que haya<br>de dar con ellos por no<br>alejarme.)                                                                                                           |                 |
| CENÓN   | (Albricias, alma,<br>que, pues vuelve hacia aquí, es cierto<br>que mi acecho no la cansa.)<br>Bien merecen mis finezas<br>el que vuelvas a escucharlas<br>segunda vez. | 1680            |
| IRÍFILE | No merecen,<br>mientras para acreditarlas<br>no veo algún amante extremo.                                                                                              | 1685            |
| CENÓN   | ¿Qué extremo habrá que no haga?                                                                                                                                        |                 |
| IRÍFILE | Si esperas que yo le diga,<br>enviarme a Ceilán trata.                                                                                                                 | <i>Pasa.</i>    |
| TOANTE  | («Enviarme a Ceilán trata».)                                                                                                                                           |                 |
| LEONIDO | Dicha fuera, ya que vuelves,<br>volver menos enojada.                                                                                                                  | 1690            |
| IRÍFILE | Pues ¿qué has hecho para que<br>yo me desenoje?                                                                                                                        |                 |
| LEONIDO | Nada<br>puedo hacer mientras no sé<br>dónde ir pueda mi esperanza.                                                                                                     | 1695            |
| IRÍFILE | A disponer dignos medios.                                                                                                                                              | <i>Pasa.</i>    |
| TOANTE  | («A disponer dignos medios».)                                                                                                                                          |                 |
| LEONIDO | (Esto es sentir que yo haya<br>fiado a Laura mi amor.)                                                                                                                 |                 |
| CENÓN   | Si mi dicha fuera tanta<br>que enviarte a Ceilán pudiera,<br>no dudes que te enviara.<br>No está eso en mi mano.                                                       | 1700            |
| IRÍFILE | Pues                                                                                                                                                                   | <i>Pasando.</i> |

v. 1689 *Qué extremo habrá que no haga: hacer extremos*: «hacer demostraciones o expresiones excesivas con algún sujeto, por cariño o gusto de verle, o tratarle» (*Aut.*). Comp. *Armas*: «su esposo hizo extremos / tales, que hasta persuadirle / a que volviese de nuevo / a sitiara, no dejó / de instarle, valida a tiempos / de la maña del cariño / y de la fuerza del ceño» (*OC, I*, pp. 949-950).

vv. 1698-1699 *Esto es sentir que yo haya / fiado a Laura mi amor*: Leonido se lamenta por haber confiado su secreto a Laura, puesto que Irífile parece haberlo descubierto: «Si porque fui prisionera / tuya, creyó tu ignorancia / que sobre las persuaciones / de tu necia prima Laura / a esto atreverte podías, / creyó mal» (vv. 1666-1671). De su queja se desprende una alusión al tópico misógino de la incapacidad de la mujer para guardar un secreto, muy reiterado en la literatura áurea. Son numerosas las comedias calderonianas en las que el dramaturgo se vale de este motivo. En la comedia volverá a aparecer en boca de Toante en los vv. 3837-3838. Comp. *Amigo*: «Quien un secreto fia / de mujer, en los vientos se confía, / en el mar se asegura / y se juzga constante en la ventura» (*Comedias, V*, p. 1139). En ocasiones, son incluso las mujeres quienes aluden al tópico. Comp. *Fortunas*: «No sé nada; / y no me apures que, puesto / que es secreto y soy mujer / y no lo digo, no debo / de poder decirlo; y baste / ver un prodigio tan nuevo / como que en un pecho vivan / juntos mujer y secreto» (*Comedias, VI*, p. 41); *Alcaide*: «Margarita. No hay mujer que cuando quiere, / no sepa tener secreto» (*OC, II*, p. 816).

|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                      |
|-------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| TOANTE<br>LEONIDO | ten paciencia, sufre y calla.<br>(«Ten paciencia, sufre y calla».)<br>Si dónde hallar dignos medios<br>supiera, yo los buscara,<br>mas no los hallé mejores.                                                                                                                                  | 1705                 |
| IRÍFILE           | (En tanto que él no los halla,<br>vanidad mía, no sientas<br>lo que Leonido te agravia,<br>que yo volveré por ti.                                                                                                                                                                             | 1710                 |
| TOANTE<br>CENÓN   | («Que yo volveré por ti».)<br>¿Cuándo, di, podrán mis ansias<br>alentar?                                                                                                                                                                                                                      | <i>Pasa.</i>         |
| IRÍFILE           | Si lo consigues,<br>luego que de Tiro salga.                                                                                                                                                                                                                                                  | 1715                 |
| TOANTE<br>IRÍFILE | («Luego que de Tiro salga».)<br>(Ya le dije lo que pude;<br>que él lo haya entendido falta.)                                                                                                                                                                                                  | <i>Pasa.</i>         |
| CENÓN             | Dejó Irífile el paseo.<br>Mi vista la siga hasta<br>que tropiecen mis temores<br>en los celos de Deidamia;<br>bien que, entre dos hermosuras,<br>una celosa, otra ingrata,<br>mejor me será volverme<br>al mar huyendo de entrambas.                                                          | <i>Vase.</i><br>1720 |
| LEONIDO           | Tomó Irífile otra senda<br>y, al seguirla, me acobarda<br>tanto su ceño que no<br>me atrevo a mover las plantas.                                                                                                                                                                              | 1725                 |
| TOANTE            | (Ya se fue. ¡Oh, si yo pudiese<br>recopilar las palabras<br>que destroncadas me dijo!<br>Si fuesen estas: «Deidamia<br>me pone en mi libertad;<br>enviarme a Ceilán trata<br>a disponer dignos medios.<br>Ten paciencia, sufre y calla,<br>que yo volveré por ti<br>luego que de Tiro salga». | 1730                 |
| LEONIDO           | ¿Libre Irífile? ¡Qué dicha!<br>¿Con quién allí Estratón habla?                                                                                                                                                                                                                                | 1735                 |
|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                               | 1740                 |

v. 1704 *ten paciencia, sufre y calla*: véase la nota a los vv. 1206-1213. Nuevamente, tal y como apunta Déodat-Kessedjian, 1999, p. 39 se establece una asociación entre los verbos *sufrir* y *callar* tan recurrente en Calderón. Irífile defiende los ideales estoicos de paciencia y resignación al pedirle a Toante que guarde su secreto y sufra, al igual que había manifestado en el desenlace de la primera jornada: «Que esperemos y suframos» (v. 1206).

v. 1734 *destroncadas*: ‘cortadas, interrumpidas’. *Destroncar*: «translaticiamente se toma por cortar otras cosas, que no sean materiales, como destroncar un discurso» (*Aut.*). *Comp. Mágico*: «No oigo todo lo que hablan, / sino destroncado a partes» (vv. 1624-1625).

|                                     |                                                                                                                                                                                                                         |              |
|-------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| TOANTE                              | ¡Oh, quién, Deidamia, pudiera<br>construirte por tan alta<br>generosa acción un templo<br>en cuyas piadosas aras<br>mármoles, jaspes y bronce<br>te consagrasen estatuas,<br>en cuyo obsequio!                          | 1745         |
| LEONIDO                             | ¿De qué<br>das a Deidamia esas gracias?                                                                                                                                                                                 | 1750         |
| TOANTE                              | (Destemplome el alborozo.<br>¿Qué diré?)                                                                                                                                                                                |              |
| CÓSDROAS Y MÚSICA<br><i>Dentro.</i> | <i>Viva Diana,<br/>y, pues hoy tenemos<br/>para su alabanza<br/>las vidas cautivas<br/>y libres las almas,<br/>venid, venid<br/>a sacrificarla.</i>                                                                     | 1755         |
| TOANTE                              | Esas voces te respondan<br>por mí, pues ellas declaran<br>el justo agradecimiento<br>que a Deidamia debo, a causa<br>de habernos dado licencia<br>de que nos juntemos para<br>celebrar a nuestro modo<br>un sacrificio. | 1760<br>1765 |
| LEONIDO                             | ¿Qué aguardas<br>para ir con los demás<br>que se van llamando en altas<br>festivas voces?                                                                                                                               |              |
| TOANTE                              | No quise<br>concurrir con ellos hasta<br>tener tu licencia.                                                                                                                                                             | 1770         |
| LEONIDO                             | Pues<br>ya la tienes y ya tardas,<br>que se van juntando todos.                                                                                                                                                         |              |
| TOANTE                              | Iré, pues que tú lo mandas,<br>con todos diciendo:                                                                                                                                                                      | 1775         |
| ÉL Y MÚSICA <i>Dentro.</i>          | <i>Viva Diana,<br/>y, pues hoy tenemos<br/>para su alabanza<br/>las vidas cautivas</i>                                                                                                                                  | 1780         |

v. 1777loc. Debería interpretarse que Toante canta en escena mientras que los cautivos acompañados de la música lo hacen desde dentro. Solo Hartzenbusch incluye esta indicación, que hemos incorporado a nuestra edición. En MS2, sin embargo, se sobrentiende que todos están en escena, pues mediante el locutor se especifica: «Toante [y los cautivos representando]» escrito por una segunda mano en el manuscrito. Una vez que termina la música, en MS2 se señala «Vase»; en AS, en cambio, se corrige por «Vanse», en referencia a los cautivos y a Toante.

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |              |                                      |
|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|--------------------------------------|
|         | <i>y libres las almas,<br/>venid, venid<br/>a sacrificarla.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <i>Vase.</i> |                                      |
| LEONIDO | ¡Con qué poco se contenta<br>un triste que, como halla<br>no esperada la alegría,<br>cualquiera que encuentra, ensalza!<br>¡Ay de mí, que no la tengo!<br>Si supiera al ampararla<br>quién era Irífile, nunca<br>conviniera yo en dejarla<br>ni aun a Deidamia, aunque todo<br>su respeto aventurara.<br>¡Que la viese en mi poder<br>y la dejase! ¡Oh, mal haya<br>ocasión y honra, que nunca,<br>si se pierden, se restauran!<br>¡Quién en su poder la viera<br>otra vez! |              | 1785                                 |
|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |              | 1790                                 |
|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |              | 1795                                 |
|         | <i>Sale Laura.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |              |                                      |
| LAURA   | ¡Al cielo gracias<br>que te hallé, que ando en tu busca <sup>1785</sup><br>todo el día!                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |              | 1800                                 |
| LEONIDO | Pues ¿qué hay, Laura?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |              |                                      |
| LAURA   | ¿Óyenos alguien?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |              |                                      |
| LEONIDO | No.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |              |                                      |
| LAURA   | Pues<br>oye tú lo que me encargas<br>(aunque dijera mejor<br>lo que me encarga Deidamia.)<br>Habiendo de mí fiado<br>que amas a Irífile bella<br>y que procure con ella<br>introducir tu cuidado,<br>no te quiero encarecer<br>si lo hice o no, que no quiero                                                                                                                                                                                                               |              | 1805<br><br><br><br><br><br><br>1810 |

vv. 1784-1787 *¡Con qué poco se contenta [j] ensalza!*: la misma idea, recogida en el refrán «Quien de mucho mal es ducho, poco bien le abasta —o se le hace mucho» (Rodríguez Marín, 2007, p. 401), aparece en *Manos blancas* en boca de César: «¡Qué bien contento es un triste! / Pues, cuando de darle tratan / algún alivio a su pena, / cualquiera cosa le basta» (vv. 1053-1056).

v. 1800 *que ando*: VT lee *quando*. Se ha corregido el despiste, probablemente tipográfico, que tanto los adaptadores de los textos manuscritos dieciochescos como Hartzenbusch y los restantes editores modernos subsanaron.

v. 1809 *cuidado*: debe entenderse como sinónimo de «amor», acepción que, de acuerdo con Caamaño, 2006, p. 416, n. 147, era habitual en el momento. Recuérdese que en el v. 1030 *cuidado* aludía a «la persona a quien se tiene amor» (*Aut.*). Comp. *Mayor encanto*: «Damas tienes con quien hoy / partir los afectos puedas; / a un alma basta un cuidado» (vv. 1120-1122).

|         |                                                                                                                                                                                                 |      |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|         | galardón ni gracias, pero<br>tampoco quiero perder<br>la más felice ocasión<br>de servirte. Yo he sabido,                                                                                       | 1815 |
|         | por no se qué que he entreído,<br>que tiene resolución<br>Deidamia de que a Ceilán<br>libre vuelva, en esperanza<br>de que, haciendo confianza<br>della, las paces podrán<br>capitularse mejor. | 1820 |
|         | Y, porque, si esto se sabe,<br>podrá causarse algún grave<br>escandaloso rumor,                                                                                                                 | 1825 |
|         | quiere en secreto envialla<br>y, sin llegarte a decir<br>para qué, te ha de pedir<br>gente para convoyalla.                                                                                     |      |
|         | Pues, de tierra general,<br>te toca que el orden des<br>a cualquiera escuadra, y pues<br>se viene ventura igual                                                                                 | 1830 |
|         | a las manos, nombra a quien<br>te sirva en no defendella<br>y a quien, saliendo tras della,<br>robarla pueda también,                                                                           | 1835 |
|         | que, una vez en tu poder,<br>ella y los suyos vendrán<br>en que seas de Ceilán<br>dueño, llegándolo a ser<br>suyo casando los dos,<br>que es el único remedio.                                  | 1840 |
|         | Este es el aviso; el medio<br>tú le has de poner. Adiós.                                                                                                                                        | 1845 |
| LEONIDO | OyeñP ero ¿para qué<br>saber más della procuro,<br>si, de mi fama seguro,<br>sé lo que basta, pues sé<br>que fue mía en la batalla?                                                             |      |
|         | Y, ya que por mía no quede,<br>cualquiera su prenda puede,                                                                                                                                      | 1850 |

vv. 1833-1834 *se viene ventura igual / a las manos*: venir a las manos: «frase con que se da a entender que alguna cosa se logró sin trabajo ni fatiga, y por donde menos se pensaba» (Aut.). Comp. *Purgatorio*: «A las manos ha venido / la ocasión más venturosa, / pues sabe el cielo que fueron / las finezas amorosas / que con Polonia mostré / fingidas [j] » (vv. 1386-1391).

vv. 1844-1845 *Este es el aviso; el medio / tú le has de poner*: Laura realiza las funciones de alcahueta al ejecutar la «villana acción» que Deidamia le había encomendado, puesto que, si Leonido impide la vuelta de Irífile a Ceilán, conseguirá que Cenón la vea «en ajeno poder» (v. 1836). Al tiempo, cumple con el cometido de favorecer el deseo amoroso de Leonido, al convertirse así en «dueño» de Irífile.



|                                  |                                                                                                                                                                                                                                    |                                      |
|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
|                                  | donde la encuentre, cobralla.<br>Y, así, beldad soberana,<br>pues te gané y te perdí,<br>vuelva a ganarte, que a mí<br>no ha de obstar <sup>ñ</sup>                                                                                | 1855                                 |
| TODOS Y MÚSICA<br><i>Dentro.</i> | <i>Viva Diana,<br/>y, pues hoy tenemos<br/>para su alabanza<br/>las vidas cautivas<br/>y libres las almas,<br/>venid, venid<br/>a sacrificarla.</i>                                                                                | 1860                                 |
| LEONIDO                          | Hacia aquí el tumulto viene<br>de los esclavos. Iré<br>donde más a mano esté,<br>si es que pedirme previene<br>Deidamia la escuadra, ufana<br>de que hace una generosa <sup>259</sup><br>acción, bien que sospechosa<br>la saldrá. | 1865<br><br><br><br><br><br><br>1870 |
|                                  | <i>Vase.</i>                                                                                                                                                                                                                       |                                      |
|                                  | <i>Salen todos los cautivos que pudieren, Toante, Cósdroas, Morlaco y músicos.</i>                                                                                                                                                 |                                      |
| TODOS                            | <i>Viva Diana,<br/>y, pues hoy tenemos<br/>para su alabanza<br/>las vidas cautivas<br/>y libres las almas,<br/>venid, venid<br/>a sacrificarla.</i>                                                                                | <i>Bailan.</i><br>1875               |
| TOANTE                           | Pues ya, Cósdroas, el pretexto<br>que en tu idea has fabricado<br>a todos nos ha juntado,<br>dinos, ¿a qué fin es esto?                                                                                                            | 1880                                 |
| CÓSDROAS<br>UNO                  | ¿Está cerrada la puerta?<br>Las guardas que se quedaron<br>por de fuera la cerraron.                                                                                                                                               |                                      |
| CÓSDROAS                         | Pues, para que no esté abierta,<br>sin el nuestro, a su albedrío,                                                                                                                                                                  | 1885                                 |

v. 1857loc. VT presenta la acotación «*La música*» en el verso 1856, antes del locutor «*Todos y música dentro*» en este verso. La indicación resulta redundante, de manera que se ha eliminado siguiendo la opción tomada por Hartzenbusch.

v. 1869-1871 *de que hace una generosa* [j] *la saldrá*: esta reflexión de Leonido a oídos del público resultaría irónica, ya que el galán está participando precisamente del plan urdido por Deidamia y contribuyendo a alcanzar su objetivo: llevar a cabo no una «generosa acción», sino una villana que le permita alejar a Cenón de Irífle.

v. 1871a: hemos añadido a Morlaco en la acotación, al que no se hace referencia en VT, ya que el gracioso también está presente en escena. Hartzenbusch notó el pequeño despiste, que también corregimos en nuestra edición.

tantos blasones antiguos?  
Y, si no es bastante espejo  
veros en vosotros mismos,  
volved a ese muro, a ese  
campo los ojos, y, tinto  
uno en sangre y otro en llanto,  
veréis que os dicen a gritos:  
«Aquí los que fallecieron  
peleando se han construido  
en cada flor, una pira,  
en cada hoja, un obelisco;  
y allí, los que se toleran

v. 1888 *Si yo con la estaca encuentro: encontrar*: aunque normalmente la preposición *con* acompaña al verbo *encontrar* en su uso como intransitivo pronominal, en la lengua áurea se localiza con frecuencia la preposición precedida del verbo en su empleo no pronominal con el significado de ‘coincidir con una persona o cosa en un sitio’, tal y como recoge Cuervo en la entrada 1. b) γ. Comp. *Mayor perfección*: «ya que al sentir que iba a abrir, / por retirarme, encontré / con los vidrios que quebré» (*Comedias*, V, p. 744); *Prometeo*: «que no hay / compañía más segura / que la soledad a quien / no encuentra con lo que gusta» (vv. 185-188).

v. 1901 *blasones*: «significa también por metonimia lo mismo que honor y gloria, tomando la causa por el efecto, pues como los blasones o escudos de armas ilustran y dan estimación a las personas que los traen, así por blasón se entiende el mismo honor y gloria con que fueron adquiridos (*Aut.*)». Comp. *Nadie fue*: «Si han podido / obligarte en algún tiempo, / Alejandro, mis servicios, / ahora le tienes de honrarme, / que no es de tu pecho digno / blasón que, por el ajeno / honor, me quites el mío» (vv. 2719-2725).

infamemente cautivos,  
 en cada piedra, un padrón,  
 y en cada azada, un delito». 1915  
 Que al trance de una batalla  
 se muestren menos benignos  
 los hados y que, llevando  
 adelante sus motivos,  
 tenaces, si dan en ser 1920  
 ya opuestos o ya propicios,  
 sea una vitoria de otra  
 batallado silogismo,  
 ya lo vimos muchas veces;  
 pero pocas veces vimos 1925  
 que el laurel del vencedor  
 sea argolla del vencido  
 con tan grande infamia como  
 ver que unos advenedizos,  
 arrojados de su patria, 1930  
 de esos mares peregrinos  
 y huéspedes destos montes,  
 hollando espumas y riscos,  
 a avasallarnos en ella  
 a la nuestra hayan venido 1935  
 tan afortunados que  
 no nos dejen albedrío  
 a que en nuestro desempeño

vv. 1904-1915 *volved a ese muro [j] y en cada azada, un delito*: Cósdroas arenga a los suyos y les recuerda el dolor por los que han caído en la batalla y la infamia a la que se han visto sometidos los que han quedado esclavos tras la derrota contra los fenicios. En un pasaje correlativo, señala primero el campo de batalla, al que sus ojos verán teñido por la sangre de los cadáveres y convertidas sus flores y hojas ahora en piras y obeliscos, esto es, en sepulcros. *Autoridades* define *pira* como «la hoguera o llama. Ordinariamente se entiende por la que se encendía antiguamente para quemar los cuerpos de los difuntos, y para las víctimas de los sacrificios». Tal y como explicita María Caamaño, 2017, p. 272, nota al v. 994, ninguno de los diccionarios académicos recoge la acepción de ‘monumento fúnebre’ para el término *obelisco*, que sin embargo es empleado con frecuencia por Calderón. Comp. *Exaltación*: «*Cósdroas*. [j] ¡Ah de ese soberbio monte! / ¡Ah de ese encumbrado risco, / que rústica pira hoy / es de cadáveres vivos! / *Heraclio*. ¡Ah de ese profundo valle! / ¡Ah de ese desierto abismo, / que de muertos animados / hoy es bárbaro obelisco!» (OC, I, p. 1004). Por su parte, los cautivos que se han dejado someter cometen el delito con cada azada de construir el muro que los aprisiona, de ahí que metafóricamente cada piedra simbolice su *padrón*, entendido como «la columna de piedra, con una lápida o inscripción de alguna cosa que conviene que sea perpetua y pública» y también metafóricamente «la nota pública de infamia o desdoro, que queda en la memoria, por alguna acción mal hecha» (*Aut.*).

v. 1923 El silogismo enunciado por Cósdroas se asienta en el siguiente razonamiento: si los hados no se han mostrado benignos, sino que han apoyado al enemigo y, en efecto, el enemigo ha vencido, se ha producido una doble victoria, la de los hados y la de los fenicios. En última instancia, el anciano persa alude al poder supremo de los hados; son ellos quienes deciden el destino de los hombres, a veces favorable y otras adverso, como en este caso.

vv. 1925-1927 *pero pocas veces vimos [j] argolla del vencido*: Cósdroas considera que pocas veces se ha visto que el vencedor ejerza tal sometimiento y opresión sobre el vencido, pues los persas, además de haber sido derrotados, son esclavos en su propia patria. Recuérdese que quien sale victorioso debe mostrarse compasivo con el enemigo, como manifiesta Deidamia en los vv. 581-586: «y al mirar / tanto estrago, haga lugar / lo heroico a lo compasivo, / que ni es valiente ni honrado / quien complacido en su horror / se gloria».

osemos abrir caminos  
 que ilustren con intentarlos, 1940  
 cuando no con conseguirlos.  
 Si os mantiene la esperanza  
 de que seréis socorridos  
 de Ciro, ya esa espiró,  
 que hoy un mercader que vino 1945  
 a traer con pasaportes  
 no sé qué canjes, me dijo  
 que Alejandro, a quien la fama  
 da el Magno por apellido  
 —pero ¿qué mucho, si es 1950  
 del Grande Filipo hijo,  
 que hijo de Filipo el Grande  
 el mundo avasalle invicto? —,  
 que el Magno Alejandro, pues  
 —segunda vez lo repito—, 1955  
 entra por Persia, con que,<sup>69</sup>  
 puesto en su opósito Ciro,  
 acudir al propio daño  
 más que al ajeno es preciso.  
 Ya ni aun aquella lejana 1960  
 esperanza de su auxilio  
 os queda, con que obligados  
 os halláis a reduciros  
 a duradera prisión,  
 en tan penoso ejercicio 1965

vv. 1948-1952 *que Alejandro [j] hijo de Filipo el Grande*: Alejandro Magno, también conocido como Alejandro de Macedonia, fue hijo de Filipo II, cuyo apodo era «el Grande». Ver nota al reparto. Comp. *Darlo todo*: «Eso he de decirlo yo. / Invicto Alejandro [j] / hijo del Grande Filipo, / (esto que te diga baste; / pues no hay que ser más que ser / hijo de Filipo el Grande)» (*OC*, I, p. 1032). Esta es la primera alusión implícita en la comedia al monarca imperante Carlos II, cuyo predecesor y padre fue Felipe IV, quien también solía recibir el sobrenombre de «El Grande» o «el rey Planeta». Comp. *Astrólogo*: «mañana a Flandes me parto / a servir al gran Felipe, / que el cielo mil años guarde» (vv. 201-203); loa para *El nuevo palacio del Retiro*: «Al cuarto Filipo el grande, / en su caballo contemplo» (*TESO*). Ver también vv. 2585-2586 y los versos finales de la comedia. Como subraya Valbuena Briones en su edición, «el autor hace un juego con las personalidades de sus personajes. Apareciendo en la comedia el macedonio Alejandro Magno, hijo de Filipo; se basa en las personalidades de ambos para referirse a Felipe el Grande —así era llamado en la época el Austria que, con este nombre, ostentaba el número Cuarto— y su hijo Carlos II, al que se supone, dentro de las cortesánias propias de la época, nuevo Alejandro e invicto César» (Valbuena Briones, 1959, p. 1503). La referencia indirecta al monarca Carlos II nos indica que muy posiblemente estuvo presente en el estreno de la comedia. Como recuerda Lobato, «en la mayoría de los casos la comedia y su prolegómeno en forma de loa inicial dejaron patente el motivo de la celebración y la presencia de los reyes en el espectáculo, acompañados de otros miembros de la familia del penúltimo de los Austrias, como fueron Margarita, María Teresa y Baltasar, o de Carlos II y su sobrina María Antonia, a los que se dedicaron versos laudatorios en distintos lugares de las piezas» (Lobato, 2003, p. 263).

vv. 1956-1957 *entra por Persia, con que / puesto en su opósito Ciro*: la invasión del imperio persa por parte de Alejandro Magno constituye un nuevo anacronismo calderoniano, ya que el reinado de Ciro tuvo lugar entre el 559 a.C. y el 529 a.C. Alejandro Magno, sin embargo, asedió y conquistó la ciudad de Tiro dos siglos después, en el 332 a.C.

como el gusano de seda,  
 que, labrando de sí mismo  
 la cárcel, muere encerrado  
 en el hilado capillo  
 que fabricó su tarea 1970  
 de su sustancia hilo a hilo.  
 Pues, siendo así que a un gusano  
 somos hoy tan parecidos  
 que con nuestro propio afán  
 en esos muros de Tiro 1975  
 nuestras cárceles labramos,  
 seámoslo en romper altivos  
 de tan violenta prisión  
 las cadenas y los grillos:  
 ¿él no renace con alas 1980  
 de sí propio tan distinto  
 que al que se encerró gusano  
 salir mariposa vimos?  
 ¿Pues por qué, por qué nosotros,  
 con más razón, más instinto, 1985  
 no habremos de cobrar alas?  
 Muramos, ya que morimos,  
 de ardiente encendida fiebre,

vv. 1966-1971 *como el gusano de seda* [j] *hilo a hilo*: Códroas asimila la desgraciada situación de los esclavos persas al conocido motivo del gusano de seda que, después de hilar su propio capullo, muere encerrado en sí mismo. El anciano persa les recuerda que, de igual manera, están labrando su propia prisión al construir las murallas que serán defensa de la ciudad de Tiro, de dominio fenicio. Covarrubias describe el gusano de seda y su proceso de transformación en mariposa del siguiente modo: «[j] Hay muchas diferencias de gusanos, y en la consideración dellos, siendo tan tristes animalejos, hay mucho que considerar en su naturaleza, pues los que crían la seda, dichos en latín *bombices*, nos dan tanta riqueza y gala, sacando de sus entrañas el capullo de seda, labrando su sepulcro, pues al cabo se quedan encerrados en él y mueren; el volver a nacer del gusano muerto una palomita o mariposa que con su simiente vuelve a renovar el gusano que sale o se cría della [j] ». La referencia al gusano de seda como metáfora de la caída personal aparece repetidamente en la literatura áurea. Comp. *El celoso extremeño*: «Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 366-367). Góngora también se sirve de la imagen en sus versos: «No hiléis memorias tristes / en este aposento obscuro, / que, cual gusano de seda, / moriréis en el capullo» (*Romances*, p. 180). Asimismo, Calderón la explota en su obra dramática. Comp. *Señora*: «O ¿qué gusano, afanado / con codicioso ejercicio, / parca de su misma vida, / labró su muerte hilo a hilo, / cuando en la breve prisión / del acabado capillo, / fue su tumba su tarea, / quedándose dentro vivo, / como yo, que, trabajando / en festejar mi homicidio, / ha de ser mi afán mi muerte, / y mi labor mi martirio?» (*OC*, II, p. 839); *Laurel*: «¡Ay de mí infeliz mil veces! / Gusano de seda he sido; / yo me he labrado mi muerte» (*Comedias*, III, p. 975).

vv. 1987-1988 *Muramos, ya que morimos / de ardiente encendida fiebre*: como la mariposa, que vuela después de morir el gusano y da vueltas cerca de la llama hasta quemarse en ella, Códroas incita a los esclavos persas a salir de su prisión y a morir luchando por su dignidad «en encendida fiebre». Entre sus acepciones, el *DLE* define el sustantivo como la «viva y ardorosa agitación producida por una causa moral». En su definición de *mariposa*, Covarrubias alude al conocido tópico: «es un animalito que se cuenta entre los gusanitos alados, el más imbécil de todos los que puede haber. Este tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema [...]». Aunque fue un motivo petrarquista repetido profusamente para aludir a los amantes, que «no miran más que la luz y el resplandor de la mujer para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas y pierden la vida» (Cov.) —pueden verse ejemplos en *Celos* (*OC*, I, p. 1803); *Cisma* (vv. 409-429); *Dama duende* (*Comedias*, I, p. 583)—, en este caso la obstinación de la mariposa es vista en un sentido positivo, ya que simboliza la lucha de los persas por su libertad, aunque ello suponga la muerte.



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| no de yerto pasmo frío.<br>Direisme que con qué medios,<br>por más alas, por más bríos<br>que criemos, nos podemos<br>alentar a competirlos?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 1990 |
| Ellos de las armas son<br>los dueños, sin permitirnos<br>ni aun para el uso común<br>de la vianda un cuchillo.<br>Todos acerados arcos<br>y flechas, todos bruñidos<br>arneses y escudos tienen,<br>cuando desnudos vivimos<br>nosotros, sin más defensa,<br>al invierno ni al estío,<br>que estos serviles ropajes<br>que, sin decoro ni aliño,<br>toscos nos urdió el telar<br>sin primor del artificio.<br>Esto diréis y respondo<br>que para eso se previno<br>que a quien le falta la fuerza<br>se guarnezca del arbitrio. | 1995 |
| A su política atentos,<br>los extranjeros fenicios,<br>más que en la campaña muertos,<br>¿no nos conservaron vivos<br>en la esclavitud a causa<br>de que el terneros rendidos<br>miraba a dos conveniencias,<br>dejándoles, a dos visos,                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 2000 |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 2005 |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 2010 |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 2015 |

v. 1993 *competirlos*: *competir*: ‘combatirlos’. De acuerdo con Cuervo, «esta construcción [transitiva], que es la primaria, no está en uso actualmente». Comp. *Virtud militante*, de Quevedo: «el soberbio habitando en las profundidades de la tierra sólo mira lo alto en el cielo para competirlo, i en la tierra para tiranizarlo» (p. 149).

v. 2005 *aliño*: «Composición, aderezo, adorno, aseo» (*Aut.*). Comp. *Fieras*: «Desnudadme de estas ropas / y vestidme solo de ella, / sin más aliño que el mismo / desaliño de la priesa» (vv. 1168-1171).

vv. 2010-2011 *que a quien le falta la fuerza / se guarnezca del arbitrio*: *guarnecer*: Cuervo registra el uso reflexivo del verbo acompañado de la preposición *de* con el significado de ‘proveer, dotar’ en la entrada c) γ. Entre los ejemplos de los que se sirve para ilustrar la construcción emplea el siguiente tomado de la traducción de *Tirant lo Blanc* de Martorell: «Antes te digo que te será bien menester que te guarnezcas de nuevas armas» (II, p. 263). El argumento de Còsdroas aparece repetidamente en la comedia calderoniana *Amor, honor y poder*, también conocida en la época bajo el título *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, «frase que describe lo que será durante toda la pieza la misión de la protagonista femenina, Estela, quien se servirá de su maña para hacer frente al peligro que supone para ella un posible uso de la fuerza del Rey para satisfacer sus deseos sexuales. Asimismo, recalca el empeño de la hermana de Enrico por defender su honor y no ceder ante el poder del monarca» (Vila Carneiro, 2017, pp. 12-13). Recuérdense los versos finales de la primera jornada en los que Estela expresa que gracias a su industria ha salvaguardado el honor y vencido al poder del rey: «Esta es / la industria contra la fuerza / y el honor contra el poder» (vv. 976-978). De igual modo, aunque en un contexto completamente distinto, Còsdroas invita a los persas a valerse de su arbitrio, esto es, del «medio que se propone extraordinario, y no regular para conseguir algún fin» (*Aut.*)), para vencer a la fuerza de los fenicios.

o ya el canje o ya el sudor, 2020  
 fortificados o ricos?  
 Esta ansia de prisioneros  
 y sed de esclavos ¿no hizo  
 que nuestro número crezca  
 más que el suyo, pues es visto 2025  
 que ninguno hay sin esclavo  
 y muchos a cuatro y cinco?  
 Pues ¿quién nos quita, ya que  
 de día al trabajo acudimos  
 y de noche cautelados 2030  
 cada uno al domicilio  
 se va de su dueño, que  
 cada uno pueda, valido  
 del silencio de la noche,  
 del prestado parasismo 2035  
 del sueño y sus mismas armas,  
 gloriosamente atrevido,  
 matarle en su mismo lecho?  
 Con que, casero enemigo,  
 vendrá a tener más ventaja 2040  
 que él tuvo, pues más distrito  
 que hay del desnudo al armado  
 hay del despierto al dormido.  
 Mueran, pues, en indefenso  
 callado motín, sin ruido, 2045  
 reservando solamente  
 las mujeres y los niños  
 que no pasen de diez años,  
 para que en nuestro servicio  
 ellas vivan y ellos crezcan, 2050  
 con que, poniendo advertidos  
 a Irífile en libertad  
 y a Deidamia en su servicio,  
 con las preciosas riquezas  
 que de Fenicia han traído 2055  
 quedaremos no tan solo  
 libres, vengados y ricos,  
 pero absolutos señores,  
 eligiendo a nuestro arbitrio

vv. 2020-2021 *o ya el canje, o ya el sudor, / fortificados o ricos*: mediante la disposición quiasmática de los miembros que componen ambos versos (canje-ricos / sudor-fortificados), Códroas hace referencia al provecho que han obtenido los fenicios al mantener cautivos a los persas. Por un lado, son rentables para la construcción del muro defensivo de la ciudad, de modo que gracias a su trabajo («sudor») se verán «fortificados»; por otro, los cautivos les permiten enriquecerse gracias al intercambio de esclavos («canje»).

v. 2035 *parasismo*: ‘paroxismo’. «Accidente peligroso o cuasimortal en que el paciente pierde el sentido y la acción por largo tiempo» (*Aut.*). *Autoridades* también recoge la voz *paroxysmo*: «lo mismo que parasismo y más conforme a su origen; aunque el uso más frecuente es parasismo». *Comp. Purgatorio*: «Con esto, pues, desesperado y ciego, / despierto de un abismo, / de un sueño, de un letargo, un parasismo» (vv. 36-38).

|        |                                    |      |
|--------|------------------------------------|------|
|        | rey que nos gobierne, pues,        | 2060 |
|        | siendo de nosotros mismos,         |      |
|        | es fuerza en paz y justicia        |      |
|        | mantenernos, advertido             |      |
|        | que podremos deponerlo,            |      |
|        | pues pudimos elegirlo;             | 2065 |
|        | con que, dueños de nosotros,       |      |
|        | sin reconocer dominio              |      |
|        | a nadie, daremos nombre            |      |
|        | al nuevo reino de Tiro,            |      |
|        | en cuyo muro y en cuyas            | 2070 |
|        | láminas de piedra escrito          |      |
|        | leerá la fama a la historia        |      |
|        | de los venideros siglos:           |      |
|        | «esta es la venganza que,          |      |
|        | osados, fuertes y altivos,         | 2075 |
|        | en su esclavitud tomaron           |      |
|        | los persas de los fenicios».       |      |
|        | ¿Todos calláis? Pues ¿no hay quién |      |
|        | responda?                          |      |
| UNO    | Si suspendido                      |      |
|        | está Toante, ¿quién quieres        | 2080 |
|        | que hable antes que él?            |      |
| TOANTE | Pues yo digo,                      |      |
|        | ya que he de hablar el primero,    |      |
|        | que ¿quién será tan indigno        |      |
|        | persa, tan vil, tan cobarde        |      |
|        | que, al verse tan oprimido,        | 2085 |
|        | se acuerde de que hubo ofensas     |      |
|        | y se olvide de que hay bríos?      |      |
|        | Y, así, yo seré el primero         |      |
|        | que, olvidando beneficios          |      |
|        | y acordándome de agravios,         | 2090 |
|        | le dé muerte a Leonido.            |      |

vv. 2070-2073 *en cuyo muro* [j] *de los venideros siglos*: es lugar común en Calderón la referencia a que el tiempo o la memoria dejarán constancia de las grandes hazañas o los hechos memorables que alguien ha realizado, encargándose de esculpirlos o dejarlos por escrito. Rodríguez-Gallego explica al respecto que es un motivo frecuente con el principal objetivo de «ponderar la valía de alguien o de algún hecho» (2012, p. 246, nota a los vv. 1303-1306). Alejandro vuelve a remitir al tópico en los vv. 2699-2700. Comp. *Para vencer*: «Íncrito Federico generoso, / deste nombre tercero, que glorioso / a par del tiempo vivas / cuando tu nombre en láminas escribas, / siendo por más decoro / de diamante el papel, la letra de oro» (*Comedias*, VI, p. 1234); *Bredá*: «pues su blasón el tiempo presuroso / en láminas de bronce tiene escrito / cuando en la tierra y mar, para memorias, / se escriben con su sangre sus vitorias» (*Comedias*, I, p. 961).

vv. 2074-2077 *esta es la venganza que* [j] *los persas de los fenicios*: la insurrección de los esclavos persas como motivo argumental fue tomado de la anécdota que relata Justino en su *Epítome* de las *Historiae Philippicae*: «Acosados [los fenicios] por las guerras de los persas, largas y de resultado variable, quedaron vencedores ciertamente, pero, debilitadas sus fuerzas, padecieron indignos castigos de manos de sus siervos, cuyo número se había desbordado (vv. 2023-2027). Estos en una conspiración matan a todo el pueblo libre y a sus amos y, dueños así de la ciudad, ocupan las casas de sus señores, se hacen con el gobierno de la república [j] » (*Epítome*, XVIII, p. 307).



|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                              |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
|                   | Si lo dilatamos, Cósdroas,<br>podrá ser que algún indicio<br>en la astrología del pueblo,<br>que suele ser adivino<br>de sucesos, que contados<br>se saben antes que vistos,<br>nos descubra. Y, así, es bien<br>no dar al tiempo un resquicio.                                                                                                                      | 2115<br><br><br><br><br><br><br>2120                         |
| OTRO              | Eso en una parte; en otra,<br>ser posible que el activo<br>calor de hoy esté mañana,<br>ya que no resfriado, tibio<br>pide más prisa. Y, pues ya<br>anochece y prevenirnos<br>no hemos menester de más<br>que de nuestro precipicio,<br>esta misma noche sea,<br>y la hora, cuando en filo<br>de su mitad la divida<br>la luna en dos equilibrios.<br>Ha dicho bien. | <br><br><br><br><br><br><br>2125<br><br><br><br><br><br>2130 |
| TODOS<br>CÓSDROAS | Pues no hay<br>sino ejecutar lo dicho.<br>La seña será las trompas<br>y cajas que ya previno<br>mi celo, porque, asaltados<br>todos juntos de improviso<br>dentro y fuera de sus casas,<br>sea todo un confuso abismo.<br>Y ahora, quitando a la puerta                                                                                                              | <br><br><br><br><br><br><br>2135<br><br><br><br><br><br>2140 |

vv. 2115-2120 *algún indicio* [j] *nos descubra*: Greer y Sáez Raposo explican al respecto de la astrología que «en el Renacimiento y el Barroco fue una ciencia equivalente a la astronomía actual cuya práctica pudo conjugarse perfectamente con la doctrina católica, incluso con todo lo relativo a la propugnación de la existencia del libre albedrío. Dios, en su omnipotencia, permitía de este modo al ser humano predecir ciertos designios de su futuro a través de algunos indicios o señales que él mismo había dejado trazados en los astros» (2018, pp. 170-171). El soldado critica aquí las habladurías populares, de las que prefiere prevenirse y así ejecutar cuanto antes el plan acordado. *Descubra*: todos los testimonios leen «descubran». No obstante, consideramos un error de concordancia que el verbo esté en plural, puesto que el sujeto es «algún indicio». Descartamos que se trate de un caso de concordancia *ad sensum* con «pueblo», ya que en la cláusula de relativo explicativa que modifica al sustantivo, tanto el verbo («suele») como el atributo («adivino») están en singular. Hartzenbusch, en efecto, detecta el error de concordancia y trata de subsanarlo al convertir el sujeto al plural: «Podrá ser que algún indicio, / o la astrología del pueblo, / que suele ser adivino / de sucesos, que contados / se saben antes que vistos, / nos descubran».

v. 2129 *precipicio*: «Metafóricamente se toma por la ruina temporal o espiritual» (*Aut.*). Comp. *Empeños*: «¡Ea!, corazón, no temas / este breve precipicio; / que mayor caída has dado, / pues la mayor siempre ha sido / el verse caer un noble / del estado de sí mismo» (*Comedias, IV*, p. 313).

v. 2131-2133 *y la hora cuando en filo* [j] *la luna en dos equilibrios*: *filo*: «se toma también por equilibrio e igualdad» (*Aut.*). *Autoridades* ejemplifica el uso del término con estos mismos versos de Calderón. El soldado alude al momento en que la luna divide la noche en dos mitades, esto es, a la medianoche.

vv. 2136-2137 *La seña será las trompas / y las cajas*: recuérdese que las trompas y las cajas tienen una clara connotación marcial en el teatro calderoniano. Ver nota a la acotación inicial.



|                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |      |
|--------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| MÚSICA Y TODOS                             | el fiador que la pusimos,<br>volved para que nos abran<br>a entonar más alto el himno:<br><i>Viva Diana,</i><br><i>y, pues hoy tenemos</i><br><i>para su alabanza</i><br><i>las vidas cautivas</i><br><i>y libres las almas,</i><br><i>venid, venid</i><br><i>a sacrificarla.</i> | 2145 |
| DENTRO<br>CÓSDROAS                         | Ya abrir las puertas podemos.<br>Salgamos agradecidos<br>al favor, sin mudar nadie<br>semblante, color ni estilo.                                                                                                                                                                 | 2150 |
| MÚSICA Y TODOS                             | <i>Y, pues hoy tenemos</i><br><i>para su alabanza</i><br><i>las vidas cautivas</i><br><i>y libres las almas,</i><br><i>venid, venid</i><br><i>a sacrificarla.</i>                                                                                                                 | 2155 |
|                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 2160 |
| <i>Vanse, y detiene Toante a Cósdroas.</i> |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |      |
| TOANTE<br>CÓSDROAS<br>TOANTE               | ¡Cósdroas!<br>¿Qué quieres?<br>Que, pues                                                                                                                                                                                                                                          |      |
|                                            | ya todos van divididos<br>a sus casas, industriados<br>de lo que han de hacer, conmigo<br>te vengas hacia la mía,<br>porque tengo en el camino<br>que hablarte a solas.                                                                                                           | 2165 |
| CÓSDROAS<br>TOANTE                         | ¿Qué esperas?<br>¿Acuérdate que Leonido<br>me dio la vida?                                                                                                                                                                                                                        | 2170 |
| CÓSDROAS                                   | Yo fui                                                                                                                                                                                                                                                                            |      |
| TOANTE                                     | el instrumental testigo.<br>¿Sabes que en mi esclavitud,<br>más que mi dueño, mi amigo,<br>sobre aliviar mis fatigas                                                                                                                                                              | 2175 |

vv. 2174-2188 *más que mi dueño, mi amigo* [j] tal vez conferir conmigo?: la intervención de Toante prefigura uno de los ejes centrales en torno al que gira la trama de la comedia: la amistad entre el vasallo y su señor y la lealtad que el general persa debe a Leonido por haberle perdonado la vida. El tema de la amistad fue abordado por Calderón en muchas de sus piezas, tal y como ha subrayado Zugasti, 2001, especialmente en dramas serios de carácter político como *Darlo todo y no dar nada* (Alejandro-Apeles) o *Saber del mal y el bien* (don Álvaro-don Pedro de Lara) o en comedias palatinas, entre las que pueden incluirse *Nadie fie su secreto* (Alejandro-César) o *Amigo, amante y leal* (Félix-Alejandro-Arias), donde el tema adquiere especial relevancia. El incumplimiento de la «ley de la amistad», a la que se hace referencia habitualmente en la dramaturgia aurisecular, es visto como falta grave. Ver al respecto el apartado dedicado al conflicto amor-lealtad.

|          |                                                                                                                                                                                                                                                  |      |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|          | fuera de su casa, hizo<br>en ella tal confianza<br>de mí que, siendo preciso<br>venir tarde algunas noches<br>del jardín adonde asisto,                                                                                                          | 2180 |
|          | a causa de que Deidamia<br>bajaba a su ameno sitio,<br>mandó que me diesen llave<br>no solo de aquel postigo<br>que cae a mi albergue, pero<br>maestra de su cuarto mismo,<br>a fin de lo que gustaba<br>tal vez conferir conmigo?<br>Sí, lo sé. | 2185 |
| CÓSDROAS | ¿Sabes también                                                                                                                                                                                                                                   |      |
| TOANTE   | que soy quien soy?                                                                                                                                                                                                                               |      |
| CÓSDROAS | Yo el que finjo                                                                                                                                                                                                                                  | 2190 |
|          | que no lo eres soy.                                                                                                                                                                                                                              |      |
| TOANTE   | Pues ¿cómo,                                                                                                                                                                                                                                      |      |
|          | sabiendo que por él vivo,<br>sabiendo su tratamiento,<br>su confianza y cariño,<br>y finalmente que soy<br>quien soy, has de mí creído<br>que vida, trato y fe puedo<br>pagar con un homicidio?<br>Tú fuiste quien mi consejo<br>aprobaste.      | 2195 |
| CÓSDROAS |                                                                                                                                                                                                                                                  |      |
| TOANTE   | Muy distinto                                                                                                                                                                                                                                     | 2200 |
|          | es cumplir yo con la patria<br>que haber de cumplir conmigo.<br>Leonido no ha de morir<br>a mis manos; dame arbitrio<br>cómo podré tus intentos<br>carenar con sus beneficios.                                                                   | 2205 |
| CÓSDROAS | No dándole tú la muerte,<br>pero no quedando él vivo,<br>que, general de sus armas,<br>es mucho para enemigo                                                                                                                                     | 2210 |

v. 2190 *soy quien soy*: ver nota al v. 612. Como señala Caamaño, 2006, p. 370, n. 324 el lema *soy quien soy* «implica un conflicto entre el deber y el deseo del personaje». En este sentido, Toante plantea a Cósdroas la disyuntiva moral en la que se encuentra, que desarrolla en los versos siguientes: por ser quien es no puede acabar con la vida de quien ha perdonado la suya. Comp. *Mayor monstruo*: «Octaviano. [J] ¡No soy quien soy, si por ella / no pierdo la vida! Iré / dondej mas con más prudencia / lo he de mirar, que no es bien / que la información primera / me lleve tras sí» (vv. 2807-2812).

v. 2206 *carear*: «Vale también cotejar, confrontar, y comparar una cosa con otra, para conocer, y distinguir la diferencia o distancia que hay entre las dos». Comp. *Para vencer*: «Porque al escucharos / carear favor y desdén, / pena y gloria, mal y bien, / sombra y luz, gusto y pesar, / dudé si os había de dar / el pésame o parabién» (*Comedias*, VI, p. 1216).

|          |                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                      |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
|          | si vivo queda.                                                                                                                                                                                                                                                        |                                      |
| TOANTE   | ¿Cómo eso<br>puede ser?                                                                                                                                                                                                                                               |                                      |
| CÓSDROAS | Ya lo imagino.<br>Yo juntaré de los nuestros<br>algunos que irán conmigo<br>diciendo que allí el esfuerzo<br>—por ser principal caudillo,<br>donde hay guardia y hay familia—<br>conviene. Y, así, eximido<br>tú de la nota de ingrato<br>con que el tumulto lo hizo, | 2215<br><br><br><br><br><br><br>2220 |
| TOANTE   | pones en salvo tu honor.<br>No pongo si lo permito,<br>que en lo mal hecho aun es menos<br>hacerlo que consentirlo,<br>que uno dice bien vengado<br>y otro publica malquisto.                                                                                         | <br><br><br><br><br>2225             |
| CÓSDROAS | Eso es reventar de honrado.                                                                                                                                                                                                                                           |                                      |
| TOANTE   | Esto es ser agradecido.                                                                                                                                                                                                                                               |                                      |
| CÓSDROAS | Es ser no fiel a la patria<br>por ser con un hombre fino.                                                                                                                                                                                                             | 2230                                 |
| TOANTE   | Es ser fiel y fino a un tiempo,<br>pues ya voté los designios<br>de la patria en su favor<br>y ahora consulto los míos.<br>De ingrato no ha de acusarme.                                                                                                              | <br><br><br><br>2235                 |
| CÓSDROAS | ¿Qué muerto al matador vino<br>a residenciar de ingrato?                                                                                                                                                                                                              |                                      |
| TOANTE   | El que quedó en mi fe vivo.                                                                                                                                                                                                                                           |                                      |
| CÓSDROAS | Bastante disculpa es<br>decir que el motín lo hizo.                                                                                                                                                                                                                   | 2240                                 |
| TOANTE   | Si eso sin saberlo yo<br>me lo hallara sucedido,<br>decías bien.                                                                                                                                                                                                      |                                      |
| CÓSDROAS | ¿Quién, si no tú,<br>lo sabrá?                                                                                                                                                                                                                                        |                                      |
| TOANTE   | ¿Qué más testigo?<br>¿Para ser yo ruin no basta<br>saberlo yo de mí mismo?                                                                                                                                                                                            | 2245                                 |

v. 2217 *familia*: entiéndase aquí como «La gente que vive en una casa debajo del mando del señor de ella [j] Por esta palabra *familia* se entiende el señor de ella, y su mujer, y todos los que viven so él, sobre quien ha mandamiento, así como los hijos y los sirvientes y los otros criados» (*Aut.*). Comp. *Afectos*: «El efecto lo diga, / pues su familia y su gente / es fuerza estar a mi orden» (*Comedias*, III, p. 581).

v. 2237 *residenciar*: ‘culpar, acusar’; «Tomar cuenta a alguno de la administración del empleo que se puso a su cargo. Por extensión se dice de la cuenta que se pide o cargo que se hace en otras materias». Comp. *Hija del aire II*: «como hermano del rey muerto, / [j] de quien hoy sucesión tengo / que a aquesta corona aspire, / a residenciarte vengo. / Porque si así es, que tú / diste muerte, y yo lo pruebo, / a Nino, tú ni tu sangre / habéis de heredarle [j] » (vv. 270-278).

|          |                                                                                                                                                                     |      |
|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| CÓSDROAS | Pues prevente a embarazarlo.                                                                                                                                        |      |
| TOANTE   | Pues prevente tú a cumplirlo.                                                                                                                                       |      |
| CÓSDROAS | Sí hare, que menos importa<br>que un común un individuo,<br>y quizá habrá cómo salve<br>tu honor y mi patria.                                                       | 2250 |
| TOANTE   | Dilo.                                                                                                                                                               |      |
| CÓSDROAS | ¿Para qué, si es tu disculpa<br>no saberlo? Y no hay camino<br>mejor de que no lo sepas?                                                                            | 2255 |
| TOANTE   | ¿Qué?                                                                                                                                                               |      |
| CÓSDROAS | ¿queirme yo sin decirlo. <i>Vase.</i>                                                                                                                               |      |
| TOANTE   | ¿Quién, cielos, en confusiones<br>tantas como yo se ha visto?<br>Cuando pendiente de que<br>si se habrá Irífile ido                                                 | 2260 |
|          | a Ceilán estoy, bien como<br>truncadamente me dijo,<br>nueva duda me combate,<br>y tan grande como ha sido<br>ser a mi patria traidor                               | 2265 |
|          | o traidor al dueño mío.<br>Si le digo que conviene<br>guardar su vida, le digo<br>de quién; si lo callo, ¿cómo<br>le he de decir el peligro                         | 2270 |
|          | de que ha de guardarse? ¡Cielos,<br>alumbradme en tanto abismo!<br>Y dije bien, «alumbradme»,<br>pues, cuando ya el umbral piso<br>de mi albergue y paso al cuarto, | 2275 |

*Entra por una puerta y sale por otra.*

|                                                                                                                                                                                                                                                                      |      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| solo y a obscuras le miro.<br>Sin guardia está estotra puerta<br>y cerrada: ¿si han oído<br>algo los que se quedaron<br>fuera y, trayendo el aviso<br>para reparar el daño<br>a juntar la gente ha ido<br>Leonido, a este fin llevando<br>familia y guardia consigo? | 2280 |
| ¡Ah, discurso! ¿A lo peor<br>siempre? El más vehemente indicio<br>desto es ver si retiraron<br>también las armas. Preciso<br>es, para verlo, traer luz,                                                                                                              | 2285 |

que no he de fiar al tino  
tan grande experiencia. *Vase.* 2290

*Salen Irífile, Leonido y Anteo.*

IRÍFILE *¡Cielos,*  
favor!

LEONIDO Cesen los suspiros,  
que en brazos vas de quien más  
te estima a ti que a sí mismo.

IRÍFILE *¡Ay de mí, infeliz!*

LEONIDO Anteo, 2295

pues solo de ti me fio,  
a cuya causa esta noche  
familia y guardia retiro,  
quédate a esta puerta y nadie  
—pues no ha de haber más testigo  
que tú— entre aquí, mientras yo  
un instante, un improviso,  
me dejo ver de Deidamia  
en prueba de que no he sido  
yo el agresor deste robo.

ANTEO Parte seguro, que fijo *Vase.* 2305  
a esta puerta me hallarás.

*Pónese a la puerta.*

IRÍFILE Valedme, dioses divinos,  
que no sé ni dónde estoy  
ni lo que me ha sucedido, 2310  
pues solo sé que me hallo  
en un ciego laberinto.

*Sale Toante con luz.*

TOANTE Reconoceré si están  
las armas. Pero *¡qué miro!*  
IRÍFILE Luz ha entrado. Mas *¡qué veo!* 2315  
TOANTE *¡Otro asombro!*  
IRÍFILE *¡Otro prodigio!*  
*¡Toante!*

---

vv. 2308-2312 *Valedme, dioses divinos* [j] *en un ciego laberinto*: la alusión al *laberinto* para hacer referencia al estado azaroso de confusión o desasosiego en el que se encuentra un personaje es recurrente en la producción dramática calderoniana. Ver Lapesa, 1983, p. 87. Comp. *Cada uno*: «no veo la hora de salir / deste ciego laberinto / de amor, donde a cada paso / luces toco y sombras piso» (vv. 1949-1952). En este caso, la ceguera de Irífile no es solo moral, sino también física, ya que se encuentra a oscuras en el albergue de Leonido. Toante se sirve de la misma dilogía unos versos antes cuando solicita a los cielos que lo alumbren ante la intrincada situación en la que se encuentra mientras va a por luz para ver con claridad la estancia de Leonido.



TOANTE

¡Irífile!

*A la puerta Anteo escuchando.*

ANTEO

(¡Aquí luz!  
¿Y «Toante» ella no dijo?  
Oiga y calle.)

TOANTE

IRÍFILE

Pues ¿qué es esto?  
Volvemos a aquel principio  
en que ambos nos preguntamos  
y en que ambos nos respondimos.

2320

TOANTE

IRÍFILE

¿Cómo?  
¿Entendiste bien cuanto  
mi voz al pasar te dijo?  
Sí.

TOANTE

IRÍFILE

Pues habiendo —¡ay de mí!—  
de las murallas salido  
con el convoy que Deidamia  
me dio, nos salió al camino  
una tropa; huyó la mía,  
con que, un soldado al estribo  
y otro a la rienda, el caballo  
de ambos gobernado vino  
donde a obscuras me han dejado  
y donde, habiéndote visto,  
no sé cómo aquí estás.

2325

2330

TOANTE

Como  
es la casa de Leonido,  
mi amo.

2335

IRÍFILE

¿De Leonido?

TOANTE

IRÍFILE

Sí.  
¡Ya es más mi mal sucedido  
que fue imaginado!

TOANTE

IRÍFILE

¿Cómo?  
Como el primer dueño mío  
fue Leonido y de su amor

2340

TOANTE

No, no tienes que decirlo,  
que ya me lo han dicho antes  
mis desdichas, pues me han dicho  
que se guardaban los celos

2345

vv. 2320-2322 *Volvemos a aquel principio* [j] y *en que ambos nos respondimos*: el encuentro entre los amantes vuelve a producirse de manera inesperada y súbita en un discurso correlativo entre dama y galán, tal y como había ocurrido al final de la primera jornada.

vv. 2345-2353 *que se guardaban los celos* [j] *es disculpado delito*: Toante alude por primera vez a los celos, *leitmotiv* que, a partir de este momento, se convierte en una preocupación constante que atormenta al protagonista. El martirio asociado a los celos del amante aparece recurrentemente en Calderón. Comp. *Desdicha*: «que en habiéndote dejado / segura el despecho mío, / palabra te da de que / me ausente el fiero martirio / de verte en ajenos brazos» (*OC*, II, p. 949); *Mañanas*: «Ya miro / que en mi presencia hallo a otro / en su casa —¡estoy sin juicio!—

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |      |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|         | para el último martirio.<br>Darle la vida pensaba,<br>a mi vida agradecido;<br>agradecido a mi muerte,<br>no lo he de hacer, pues ya es visto<br>que delito sobre celos<br>es disculpado delito.<br>¡Muera Leonido! Mas ¡ay!,<br>que es muy desigual partido,<br>que sé yo que él me ha obligado<br>y él no que a mí me ha ofendido.<br>¿Quién vio contrato en que es fuerza<br>valer yo más que yo mismo?<br>¡Viva Leonido y yo muera!<br>Pero ¿qué digo?, ¿qué digo?<br>¡Oh, mal haya tanto honor!<br>¿Será de mi fama digno<br>decir que dejé a mi dama<br>a otro amante, consentidos<br>mis celos? Eso no. ¡Muera<br>con todos cuantos fenicios<br>hoy han de morir! | 2350 |
| ANTEO   | ¿Qué es eso<br>de morir todos?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |      |
| TOANTE  | (¿Qué he dicho?)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |      |
| IRÍFILE | (¡Otro susto, cielos!)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |      |
| ANTEO   | ¿si antes<br>que llegues a presumirlo<br>sabrás Leonido quién eres,<br>que estás con nombre fingido<br>y eres de Irífile amante?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 2365 |
| TOANTE  | No harás tal, que yo, rendido<br>a tus pies, te rogaré<br>que lo que un despecho dijo<br>no es para que dello hagas<br>aprecio y                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 2370 |
| ANTEO   | No hay que impedirlo,                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 2375 |

---

/ y que en mi ausencia después / sale —¡con razón me aflijo!— / a ser vista —¡qué rigor!— / de donde trae —¡qué martirio!— / nuevo amor» (*Comedias*, III, p. 283). Del mismo modo, la muerte en vida provocada por los celos a la que alude Toante puede verse en boca de otros amantes celosos calderonianos. Comp. *Mayor encanto*: «*Lísidas*. (La vida intenta quitarme / que me ha dado Ulises, ¡cielos!, / porque darme vida y celos / no deja de ser matarme)» (vv. 1498-1501); *Amigo*: «*Aurora*. Quien sepa lo que son celos; / que si uno es mal, otro es muerte» (*Comedias*, V, p. 1190). A pesar de que Toante ha manifestado anteriormente su intención de no matar a Leonido en agradecimiento por haberle salvado la vida, en este punto la fuerza irracional de los celos lo lleva a manifestar su deseo de acabar con la vida de su amo, fundándose en el argumento de que el delito de celos es excusado delito. Alude, por tanto, al código general del honor aurisecular por el que se regía entonces el comportamiento de los nobles; los celos eran uno de los principales motivos generadores del conflicto armado entre dos galanes, que habitualmente se batían en duelo en defensa de su amada. Sobre la funcionalidad del duelo en el teatro del Siglo de Oro ver Chauchadis, 1998.

que todo lo ha de saber.  
 TOANTE Haz lo que yo te suplico 2380  
 antes que otro te lo mande.  
 ANTEO ¿Quién será?  
 TOANTE Tu acero mismo.  
 ¡Muere a mis manos!

*Quítale la espada y mátale, y cae medio dentro del vestuario.*

ANTEO ¡Ay, triste!  
 TOANTE Ahora, si pudieras, dilo.  
 IRÍFILE ¿Qué has hecho?  
 TOANTE Cerrar con puerta 2385  
 de acero nuestro peligro.  
 Y, ya que a los pies del lecho  
 de Leonido a caer vino,  
 mientras que no se declare  
 aun otro mayor prodigio, 2390  
 vente tú conmigo.

*Sale Leonido.*

LEONIDO ¿Dónde  
 Irífile ha de ir contigo?  
 Y más cuando usando ingrato  
 de la entrada que has tenido  
 a este cuarto, veo ese acero 2395  
 en tu vil mano teñido  
 en roja sangre. ¿Qué es esto?  
 TOANTE Volver por tu honor, el mío  
 y el suyo. En mi albergue estaba  
 cuando oigo un triste gemido 2400  
 de mujer pidiendo al cielo  
 favor. Tomo luz, movido  
 de la novedad, y entro

v. 2383a: por coherencia, se ha reajustado la acotación, que en VT y en los restantes testimonios antiguos estaba situada en el v. 2382 tras la intervención de Anteo. La indicación señala que la muerte de Anteo se produce en escena. Como ha subrayado Arellano en varios lugares, Calderón dispone a menudo el escenario para causar la máxima impresión en el espectador a partir de elementos truculentos, exhibiciones de cuerpos castigados, cabezas decapitadas y apuñalamientos. Ver Arellano, 2009a y 2014. También se escenifican las puñaladas en *Cenobia* cuando Decio acaba con Aureliano (*Comedias*, I, p. 393) o en *Amar después*, de Tuzaní a Garcés (vv. 3086 y ss.). La muerte de Anteo tiene una clara funcionalidad dramática, puesto que al caer medio dentro del vestuario no será reconocido por los esclavos persas sublevados, de manera que será la excusa perfecta para que Toante finja que ha acabado con la vida de su amo Leonido.

vv. 2385-2385 *Cerrar con puerta / de acero nuestro peligro*: ‘protegernos del peligro que corríamos’. *Autoridades* recoge la expresión *cerrar la puerta*: «Poner los medios para evitar alguna cosa» (*Aut.*). Toante se sirve de esta metáfora por la dureza y resistencia del material y porque el acero (la espada) ha sido el objeto con el que ha dado muerte a Anteo.

vv. 2398-2399 *Volver por tu honor, el mío / y el suyo*: ‘defender tu honor, el mío y el suyo’. Ver nota a los vv. 820-821.

|         |                                                                                                                                                       |      |
|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|         | adonde un soldado miro<br>con Irífile]No s é                                                                                                          | 2405 |
|         | cómo me atreva a decirlo,<br>por no decir que luchando.<br>Y, porque llegué a impedirlo,<br>me atropelló de manera<br>que me obligó a que a los filos | 2410 |
|         | muera de su acero. Mira,<br>él en tu casa atrevido,<br>ella ofendida en tu casa,<br>yo en tu casa agradecido,<br>si hice bien o no en salvar          | 2415 |
|         | su honor, el tuyo y el mío;<br>con que, viéndola confusa,<br>sin saber cómo aquí vino,<br>la dije, como tú oíste,<br>«vente, Irífile, conmigo»        | 2420 |
| LEONIDO | para volverla a Deidamia.<br>¡Oh, traidor! ¡Oh, fementido<br>Anteo! No ya enojado,<br>Estratón, agradecido<br>a tu valor, con los brazos              | 2425 |
|         | te pago el justo castigo<br>del agraviado respeto<br>de ese hermoso dueño mío. <sup>1299</sup><br>Y, pues que ya de mi amor<br>y mi secreto te hizo   | 2430 |

v. 2407 *luchando*: aquí empleado eufemísticamente con clara connotación sexual. *Luchar* deriva del latín, lengua en la que *luctare* se empleó con este sentido. Ya aparece en algunas pastorelas francesas y en otros textos líricos antiguos, tal y como ha señalado Girón, 2017, p. 186, n. 59. Juan Ruiz, en el *Libro de buen amor*, emplea el verbo con la misma intencionalidad erótica en varios de los encuentros sexuales que el arcipreste mantiene con las serranas: «dize luego: “Hadeduro, / comamos d’este pan duro, / después faremos la lucha”» (vv. 967-969); «La vaqueriza traviessa / dize: “Luchemos un rato; / liévate dende apriesa, / desbuélvete de aqués ható”» (vv. 971-974). Toante urde rápidamente una estrategia para explicar ante Leonido por qué ha dado muerte a Anteo y cuál es el motivo por el que pensaba marcharse junto a Irífile; finge así un intento de violación por parte del soldado fenicio.

vv. 2416-2421 *su honor, el tuyo y el mío* [j] *para volverla a Deidamia*: con respecto a la violación, Frank P. Casa afirma: «la falta del noble en comportarse según lo esperado corresponde no sólo a una grave infracción moral sino también a un desafío al orden social, un elemento clave en la visión armónica del mundo que caracteriza la comedia» (Casa, 1993, p. 204). La violación implica una ofensa al honor del amante —en este caso, fingidamente, Leonido— y al de la mujer, Irífile; pero, además, para salvaguardar su honor, como huésped de Leonido, Toante debe proteger a Irífile del posible agravio que el agresor pudiera cometer y devolverla a Deidamia, de quien era esclava. *Volver*: «Significa también restituir lo que se ha tomado o quitado» (*Aut.*). Comp. *El santo rey don Fernando II*: «Abenyucef, estas llaves, / aunque a mí me las entregas, / no soy yo quien las recibe / hoy, más que para volverlas / mañana, bien como alcaide / de rey que es solo el que reina» (vv. 1434-1439).

v. 2428 *dueño mío*: ‘mi amada’. Término muy frecuente en el léxico amoroso de la comedia aurisecular. Ver nota al v. 256. Comp. *Pintor*: «Poca dicha es de un ausente / hallar su dama durmiendo. / ¡Serafina! ¡Dueño mío!» (*OC*, I, p. 874).

|          |                |                                                                                                    |                      |               |
|----------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|---------------|
|          |                | capaz el acaso, bien<br>de tus buenas prendas fio<br>que nunca digas                               |                      |               |
| VOCES    | <i>Dentro.</i> |                                                                                                    | ¡Arma, arma!         | <i>Cajas.</i> |
| LEONIDO  |                | ¿Mas qué asalto no previsto<br>tan súbito al arma toca?                                            |                      | 2435          |
| UNOS     | <i>Dentro.</i> | ¡Socorro, cielos divinos!                                                                          |                      |               |
| OTROS    | <i>Dentro.</i> | ¡Dioses, favor!                                                                                    |                      |               |
| OTROS    | <i>Dentro.</i> |                                                                                                    | ¡Piedad, cielos!     |               |
| LEONIDO  |                | En general alarido<br>clama toda la ciudad.                                                        |                      |               |
| DENTRO   |                | ¡Guerra, guerra!                                                                                   | <i>Cajas.</i>        |               |
| IRÍFILE  |                |                                                                                                    | ¡Oh, hado impío!     | 2440          |
|          |                | ¿Hasta dónde ha de llegar<br>el rigor de tu destino?                                               |                      |               |
| LEONIDO  |                | ¿Qué aguardo que no voy?                                                                           |                      |               |
| TOANTE   |                |                                                                                                    | Mira                 |               |
|          |                | <i>Deteniéndole.</i>                                                                               |                      |               |
| LEONIDO  |                | Quita.                                                                                             |                      |               |
| TOANTE   |                | Teme tu peligro,<br>pues yo dél te aviso, y hago<br>no poco en darte el aviso.                     |                      | 2445          |
| TODOS    | <i>Dentro.</i> | ¡Traición, traición!                                                                               |                      |               |
| UNOS     | <i>Dentro.</i> |                                                                                                    | ¡Arma, guerra!       |               |
| CÓSDROAS | <i>Dentro.</i> | ¡Mueran todos los fenicios!                                                                        |                      |               |
| LEONIDO  |                | Pues ¿qué es esto?                                                                                 |                      |               |
| TOANTE   |                |                                                                                                    | Solevado             |               |
|          |                | tumulto de los cautivos,<br>que a esta hora no habrá dejado<br>alguno a su dueño vivo,<br>sino yo. |                      | 2450          |
|          |                | <i>Golpes dentro.</i>                                                                              |                      |               |
| CÓSDROAS | <i>Dentro.</i> |                                                                                                    | ¡Romped las puertas! |               |

v. 2431 *capaz*: «significa también enterado, instruido e informado, y así se dice que uno está ya capaz, o que ha hecho a otro capaz de alguna dependencia y le ha informado y enterado de ella» (*Aut.*). Comp. *Antes que todo*: «hecho capaz a ese amigo / de mi ofensa, es bien le haga / de vuestra satisfacción / capaz también, porque vaya / enterado de mi honor, / quien lo vino de mi rabia» (vv. 3237-3242).

v. 2435 *tan súbito al arma toca*: *tocar al arma*: «es tocar a prevenirse los soldados, y acudir a algún puesto» (*Aut.*). La conversación entre Leonido y Toante se ve interrumpida por una nueva escena bélica, en la que reaparecen las cajas y los gritos de «¡al arma, al arma!», «¡guerra, guerra!» del comienzo de la pieza. Recuérdese que Cósdroas había indicado a los esclavos persas que la señal para iniciar la matanza de sus amos sería el sonido de «las trompas / y las cajas» (vv. 2136-2137).

v. 2449 *solevado*: «lo mismo que solevantado o sublevado» (*Aut.*). De acuerdo con las búsquedas realizadas en *TESO*, en Calderón solamente se registra el uso del verbo en su variante *solevar*. Comp. manuscrito autógrafo de *Fez*: «antiguo abuelo mío que reynaba / quando marruccos solebado estaba» (fol. 37v).



|         |                |                                                                                                                                                                                                                                                       |      |
|---------|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TOANTE  |                | Y, pues se acerca el conflicto,<br>procúrate retirar<br>en el más oculto sitio,<br>mientras muero en tu defensa<br>si no basto a reducirlos<br>con que en casa no estás.                                                                              | 2455 |
| LEONIDO |                | ¿Yo<br>retirarme? Solo, altivo,<br>entraré a tomar mis armas,<br>que, si el trenzado arnés ciño,<br>el templado escudo embrazo<br>y el ardiente acero esgrimo<br>antes que, rota la puerta,<br>entren, saldré a recibirlos.                           | 2460 |
| TOANTE  |                | No harás, que impedirlo yo<br>sabré.                                                                                                                                                                                                                  | 2465 |
| LEONIDO | <i>Dentro.</i> | ¿Cómo has de impedirlo?                                                                                                                                                                                                                               |      |
| TOANTE  |                | Cerrándote, pues la llave<br>está puesta en el pestillo.                                                                                                                                                                                              | 2470 |
| LEONIDO | <i>Dentro.</i> | ¿Qué haces, traidor?                                                                                                                                                                                                                                  |      |
| TOANTE  |                | Ser leal,<br>y, porque voces ni ruido<br>no te descubran y sepas<br>cuán seguro estás conmigo,<br>Toante soy, no Estratón. Mira<br>si tu vida solicito,<br>pues, para serte traidor,<br>no hubiera mi nombre dicho.<br>Ponte tú ahora a mis espaldas. | 2475 |

vv. 2458-2459 *si no basto a reducirlos / con que en casa no estás*: ‘si no consigo persuadirlos de que no estás en casa’. *Reducir*: «Vale también persuadir o atraer a alguno, con razones y argumentos, a su dictamen» (*Aut.*). Comp. *Psiquis y Cupido (Toledo)*: «Y no esta razón ha sido / la que me pudo obligar, / querer, sí, comunicar / tus grandezas; y así, pido / licencia, para que no / las ignoren, por si así / a que te adoren a ti / puedo reducirlos yo» (vv. 1057-1064). Nótese cómo Toante ha elegido finalmente la vía de la lealtad-amistad hacia Leonido a pesar de que su decisión va en contra de lo acordado con sus compatriotas y de que es conocedor del amor que siente por Irífle. Sacrifica así su dicha personal por la lealtad y sumisión que debe a su señor.

v. 2462 *trenzado arnés*: *arnés tranzado*: «arnés compuesto de diversas piezas con sus junturas para que el hombre armado con él pudiera hacer fácilmente todos los movimientos del cuerpo» (*DLE*). En el siglo XVII alternaba el uso de *trenzado* con el de *tranzado*. Covarrubias comenta al respecto de la voz *trançado*: «dijose quasi trenzado, porque las doncellas acostumbraban antiguamente hacer trenzas de sus cabellos y echarlas sobre sus espaldas; de do nació el proverbio “echar una cosa al trenzado”, conviene saber olvidarla». *Autoridades* también especifica que *tranzar* «es lo mismo que trenzar». En Calderón siempre aparece la variante *trenzado* junto a *arnés*. Comp. *Exaltación*: «Y yo he de ser el primero / que embrizado el fuerte escudo, / que el templado arnés trenzado / y el limpio acero desnudo, / en la campaña resista» (*OC*, I, p. 992); *Mujer*: «trenzado el arnés, calada / la sobrevista, blandiendo / del herrado fresno el asta [j] » (*Comedias*, V, p. 349).

v. 2468loc. VT presenta una acotación en el v. 2467 que indica «*Dentro Leonido*» y en el v. 2468 vuelve a repetirse el locutor «*Leonido*» sin la aclaración «*dentro*». Preferimos, sin embargo, eliminar la acotación e incluir la indicación «*dentro*» seguida del locutor, tal y como aparece en los textos de la tradición manuscrita y en las ediciones modernas.

v. 2470 *pestillo*: entiéndase aquí como «pieza de la cerradura que, accionada con una manivela, con la llave o con un resorte, penetra en el cerradero o cajetín del marco» (*Moliner*).

2480

2485

2490

vv. 2491-2492 *a fuer de buen capitán, / se recostaba vestido: a fuer de:* «a ley de, en razón de, en virtud de, a manera de» (*DLE*). Comp. *Hado y divisa*: «Esto Arminda nos ordena / y, a fuer de soldados suyos, / estar al orden es fuerza» (*Comedias*, V, p. 178). Toante alude a la obligación y «costumbre que siempre ha habido de entrar [los capitanes y oficiales] de guardia armados y dormir en ella sin desnudarse ni quitarse las armas, so pena de un mes de sueldo por primera vez; y por la segunda pierda el capitán la compañía», tal y como recoge Francisco Ventura de la Sala en su tratado *Después de Dios la primera obligación y glosa de órdenes militares*, p. 158. El propio Sancho se queja de la rígida costumbre ante don Quijote: «Que dé al diablo vuestra merced tales juramentos, señor mío —replicó Sancho—; que son muy en daño de la salud y muy en perjuicio de la conciencia. Si no, dígame ahora: si acaso en muchos días no topamos hombre armado con celada, ¿qué hemos de hacer? ¿Hase de cumplir el juramento, a despecho de tantos inconvenientes e incomodidades, como será el dormir vestido, y el no dormir en poblado, y otras mil penitencias que contenía el juramento de aquel loco viejo del marqués de Mantua, que vuestra merced quiere revalidar ahora?» (*Quijote*, I, 10, p. 151).

ved que, al postrer parasismo,  
con las ansias de la muerte,  
al pie del lecho caído  
en tierra está. 2495

*Señala dentro.*

|          |                                                                                                                                                                                                                 |      |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| MORLACO  | Atún de réquiem,<br>en ella yace tendido.                                                                                                                                                                       |      |
| CÓSDROAS | En efecto, eres quien eres,<br>¿pero quién aquí ha traído<br>a Irífile?                                                                                                                                         | 2500 |
| TOANTE   | De Deidamia<br>—que vengar en ella quiso<br>el sobresalto de todos—<br>huyendo, a ampararse vino<br>de mí. No aquí te la dejes;<br>llévala, Cósdroas, contigo.<br>Vete tú con ellos.                            | 2505 |
| IRÍFILE  | Pues<br>¿no vienes tú?                                                                                                                                                                                          |      |
| TOANTE   | Ya te sigo<br>(y advierte que honor y vida<br>me va en callar lo que has visto.)                                                                                                                                | 2510 |
| IRÍFILE  | (Juramento hago a los dioses<br>de que nunca he de decirlo.)                                                                                                                                                    |      |
| CÓSDROAS | Ven, bella Irífile, donde,<br>puesta Deidamia en retiro<br>y tú en libertad, digamos:<br>«¡Viva por los persas Tiro<br>y Toante, no ya Estratón,<br>que dio la muerte a Leonido!»<br>¡Viva por los persas Tiro! | 2515 |
| TODOS    |                                                                                                                                                                                                                 |      |

*Vanse; queda solo Toante, abre la puerta y sale Leonido.*

v. 2494 *postrer parasismo*: 'último suspiro antes de la muerte'. Comp. *Mantible*: «¿Acercarse hacia mí? ¡Tirana muerte! / ¿Evidencias no son, vista importuna, / del postrer parasismo de fortuna?» (vv. 2112-2114); *El año santo de Roma*: «porque allí la Sinagoga / respiró el último aliento, / siendo último parasismo / de su ley el cumplimiento / de las Escrituras [j] » (vv. 405-409).

v. 2497a *Señala dentro*: recuérdese que, cuando se produce la muerte de Anteo, la acotación indicaba «*cae medio dentro del vestuario*» (v. 2382). Al quedar medio cuerpo fuera de escena, el espectador solo podría ver parte de él, de ahí que Toante pueda señalar al cuerpo sin que se descubra que en realidad no se trata de Leonido, sino de Anteo. En los manuscritos conservados, en los que se adaptó el texto para su representación en el Buen Retiro, existe un camón en el escenario cuando Toante apuñala al soldado y en este verso el general persa «*Señala al camón*». En este caso, habría que pensar en un cuerpo colocado a los pies de la cama al que no se le viese el rostro, o tal vez situado boca abajo para que nadie pudiese reconocerlo.

v. 2497 *Atún de réquiem*: Celio, el gracioso de *Con quien vengo*, se sirve de la misma expresión burlesca para aludir al cadáver o cuerpo muerto. Después de que Otavio pregunte quién está ahí, responde: «Yo soy. / Milagro fue el conocerte, / porque si no, esta es la hora / que eres un atún de réquiem» (OC, II, p. 1148).

|         |                                                                                                                                                                                                                                   |                              |
|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|
| TOANTE  | Mira si bien te he pagado<br>la vida que te he debido.<br>Y ahora, hasta ponerte en salvo,<br>sabré tenerte escondido<br>como Toante en mi fe y como<br>Estratón en tu servicio.                                                  | 2520<br><br><br><br><br>2525 |
|         | Asegúrate de mí,<br>que a todo ese cristalino<br>coro de los altos dioses,<br>a quien pongo por testigos,<br>hago jurado homenaje<br>con todo solemne rito<br>de que, aunque importe a mi vida,<br>no descubra el que estás vivo. | 2530                         |
| LEONIDO | Tarde he sabido quién eres;<br>pero dime, ¿qué se hizo<br>Irífile?                                                                                                                                                                | 2535                         |
| TOANTE  | (¿Ahora te acuerdas<br>della cuando yo me olvido?)<br>Hallándola aquí el tumulto,<br>como a su dueño, consigo<br>se la han llevado.                                                                                               |                              |
| LEONIDO | ¿No hubieras<br>escondídola conmigo?                                                                                                                                                                                              | 2540                         |
| TOANTE  | No era fácil. A esconderte<br>vuelve, no seas de alguien visto,<br>mientras yo desde ese muro,<br>antes que sea conocido,<br>echo al mar ese cadáver.                                                                             | 2545                         |
| LEONIDO | En fin, ¡tú no más has sido<br>leal entre tantos traidores!                                                                                                                                                                       |                              |
| TOANTE  | En agravios conocidos<br>no es la venganza traición,<br>por más que digan a gritos<br>unos:                                                                                                                                       | 2550                         |
| DENTRO  | ¡Clemencia, piedad!                                                                                                                                                                                                               |                              |

---

vv. 2530-2533 *hago jurado homenaje* [j] *no descubra el que estás vivo: homenaje*: «Obligación y servidumbre en que se constituye la persona libre, por razón de bienes o honor que recibe, o por pacto que hace con otra persona superior o igual, sometiéndose a la pena de infidelidad e infamia si no la cumple» (*Aut.*). Ver nota a los vv. 964-965. Comp. *Gómez Arias*: «Y hago homenaje a los cielos / de no quitarme el vestido / ni entrar en poblado hasta / que, avasallando esos riscos / rebeldes a mi poder, / tiranos a mi dominio, / dé a esta mujer libertad» (*Comedias*, IV, pp. 540-541). En señal del sometimiento a la fidelidad de su señor, Toante jura ante los dioses no revelar que Leonido sigue con vida y está oculto en su aposento, aunque ello implique su muerte. Vuelve a aludir al juramento en los vv. 3776-3780. El motivo de «aquel que se ofrece a morir en lugar de un amigo», apuntado por Zugasti, 2001, p. 158, también puede aplicarse aquí a Toante.

|        |                |                               |      |
|--------|----------------|-------------------------------|------|
| TOANTE |                | Otros:                        |      |
| DENTRO |                | ¡Nadie quede vivo!            |      |
| TOANTE |                | Y aun otros desde el mar:     |      |
| CENÓN  | <i>Dentro.</i> | ¡Leva                         | 2555 |
|        |                | la áncora, despliega el lino  |      |
|        |                | y huyamos, pues vemos que es  |      |
|        |                | toda la ciudad prodigios!     |      |
| TOANTE |                | Y todos juntos:               |      |
| TODOS  | <i>Dentro.</i> | ¡Arma, arma!                  |      |
| OTROS  | <i>Dentro.</i> | ¡Socorro, dioses divinos!     |      |
| OTROS  | <i>Dentro.</i> | ¡Cielos, favor!               |      |
| TODOS  | <i>Dentro.</i> | ¡Guerra, guerra!              | 2560 |
| TOANTE |                | Pues de ecos tan distintos    |      |
|        |                | podrá componer la fama        |      |
|        |                | otro en que diga a los siglos |      |
|        |                | que hubo esclavo tan leal     |      |
|        |                | que, celoso, amante y fino,   | 2565 |
|        |                | le dio la vida a su dueño     |      |
|        |                | cuando en los muros de Tiro   |      |
|        |                | tomaron justa venganza        |      |
|        |                | los persas de los fenicios.   |      |

v. 2553loc. *Toante*: en VT el locutor es «*Todos*», abreviado como «*Tod.*», de modo que resulta fácilmente confundible con la habitual abreviatura de Toante, («*Toa.*»). Prácticamente todos los testimonios, excepto VT2, PVT y las sueltas dieciochescas JS y SS han subsanado la falta.

v. 2558loc. En este verso y en el 2560 entiéndase «*Todos*» por «esclavos persas».

vv. 2564-2566 *que hubo esclavo tan leal* [j] *le dio la vida a su dueño*: la segunda jornada se cierra con la formulación del conflicto central de la pieza. El discurso de Toante, quien renuncia a su pasión amorosa en favor de su dueño, recuerda al enunciado por Yupanguí en *Aurora*. El protagonista también se ve sumido en un dilema de celos, amor y lealtad, pues debe elegir entre la fidelidad a su rey y el amor de Guacolda: «¡Cielos! / ¿Quién en el mundo se ha visto / embestido tan a un tiempo / de celos, lealtad y amor? / [j] de la argüida cuestión / vengo a estar de cuál es menos / dolor: ¿morir para mí / o vivir para otro dueño?» (vv. 1106-1134). Ver al respecto Pailler, 1974, pp. 151-152.



## JORNADA TERCERA

*Tocan cajas y trompetas y sale marchando por una parte Alejandro y soldados y por otra Cenón.*

|           |                                                                                                                                                                                                                                                                           |                              |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|
| CENÓN     | Si merece, señor, un derrotado,<br>náufrago peregrino,<br>que a merced del destino,<br>que a discreción del hado,<br>por varios casos a tus plantas vino,<br>besar, postrado a ellas,<br>la menos fija estampa de sus huellas,<br>humilde te suplico<br>me des audiencia. | 2570<br><br><br><br><br>2575 |
| ALEJANDRO | ¿Cuándo yo no aplico<br>el oído igualmente<br>a amigo y enemigo, si prudente<br>sé que tal vez consigo<br>del enemigo aun más que del amigo?<br>Y, así, sepa quién eres,<br>adónde es tu derrota y qué me quieres.                                                        | 2580                         |
| CENÓN     | Magno Alejandro, a quien aclama el mundo,                                                                                                                                                                                                                                 | 2585                         |

v. 2569a *Tocan cajas y trompetas* [j] y *por otra Cenón*: de acuerdo con Ruano de la Haza, 2000, p. 116, «la entrada de reyes y emperadores era precedida generalmente por el sonido de cajas y trompetas», como sucede en este caso con la salida a escena de Alejandro Magno y sus tropas. Así ocurre cuando sale Decio y se arrodilla ante el emperador en *Cenobia* (*Comedias*, I, p. 318) o en *Para vencer* ante la salida a escena del barón de Brisac y el emperador (*Comedias*, VI, p. 1232).

v. 2571 *náufrago peregrino*: en este caso *peregrino* «se aplica al que anda por tierras extrañas o lejos de su patria» (*Aut.*). Así son caracterizados muchos de los náufragos calderonianos, siguiendo el modelo del Ulises homérico o del peregrino de la *Soledad* I gongorina. Leonido, cuando se hace pasar por Lelio en *Hado y divisa*, enuncia: «Un humilde, / derrotado peregrino / que, arrojado de esos mares / a dar a estos mares vino» (*Comedias*, V, p. 111). El propio Ulises en *Mayor encanto* se presenta como «el peregrino / que en salado cristal abrió camino / la tierra donde llega, / cuando inconstante y náufrago se niega / del mar a la inconstancia procelosa» (vv. 39-43).

vv. 2574-2576 *a tus plantas vino* [j] *estampa de sus huellas*: *estampa*: «es también la huella que deja hecha o figurada en la tierra la planta del pie» (*Aut.*). Cenón besa la estampa que han dejado las plantas de los pies del emperador en señal de respeto y veneración a un superior. De acuerdo con *Autoridades*, *besar los pies* «es manifestar también y con profundo rendimiento la reverencia y obsequio que a uno se le debe como a superior, y especialmente este acto se ejecuta con los Sumos Pontífices, a quienes los fieles cristianos prestan, en señal de su superioridad, esta reverencia y acatamiento» (*Aut.*). Comp. *Amor, honor*: «Vuestra Majestad me dé / a besar sus reales plantas / si de la tierra que pisa / merezco tocar la estampa» (vv. 181-184).

v. 2584 *derrota*: «Rumbo de la mar, que siguen en su navegación las embarcaciones. Fórmase de la preposición *de* y el nombre *rota*, que es la rueda de los vientos por donde se gobiernan los rumbos» (*Aut.*). Comp. *Príncipe constante*: «deseoso, ¿quién lo ignora?, / de saber dónde seguía / esta armada su derrota, / a la campaña del mar / salí otra vez [j] » (vv. 294-298).

vv. 2585-2586 *Magno Alejandro, a quien aclama el mundo* / [j] *sin segundo*: al igual que en los vv. 1948-1952, se sobrentiende una alabanza al monarca Carlos II, hijo de «El gran Filipo», como Alejandro Magno. El emperador macedonio es *segundo* a su padre, es decir, el ‘siguiente o sucedáneo’. Comp. *Escipión*: «Segundo Escipión, segunda / vez digo, sin ofenderte, / pues ser segundo a tu padre / es ser primero a tus gentes» (*OC*, I, p. 1414). Al mismo tiempo, Filipo no tiene *segundo*, entendida aquí la expresión *sin segundo* como ‘sin par, singular, que no tiene igual o semejante’ (*DLE*). Comp. *Argenis*: «Y tú, Sicilia bella, / a quien corona la mayor estrella / por cabeza del mundo, / fénix de las ciudades sin segundo» (vv. 15-18).

|           |                                                                                                                                                                                                                  |      |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|           | segundo al gran Filipo sin segundo,<br>Cenón soy, héroe un tiempo de Fenicia,<br>a quien Júpiter <sup>7</sup>                                                                                                    |      |
| ALEJANDRO | Ya de esa noticia<br>capaz estoy, y sé que, destruida,<br>quedó desierta.                                                                                                                                        |      |
| CENÓN     | De los que la vida<br>por el mar escaparon <sup>8</sup>                                                                                                                                                          | 2590 |
| ALEJANDRO | Ya sé también que en África arribaron.                                                                                                                                                                           |      |
| CENÓN     | ¿uno fui, que al tomar en ella tierra <sup>9</sup>                                                                                                                                                               |      |
| ALEJANDRO | También sé los progresos de esa guerra.                                                                                                                                                                          |      |
| CENÓN     | ¿triumfantes, pues, de Irífle y de Ciro <sup>10</sup>                                                                                                                                                            | 2595 |
| ALEJANDRO | ¿fabricasteis la gran ciudad de Tiro.                                                                                                                                                                            |      |
|           | Hasta aquí sé de vuestros hechos graves.                                                                                                                                                                         |      |
| CENÓN     | Pues oye desde aquí lo que no sabes:<br>habiendo por derecho de armas sido<br>del vencedor la vida del vencido,                                                                                                  | 2600 |
|           | la natural piedad hizo costumbre<br>que estén en cautiverio o servidumbre; <sup>11</sup><br>con que, apresando algunos persas vivos, <sup>12</sup><br>los conservamos solo de cautivos<br>en el nombre, supuesto | 2605 |
|           | que en lo demás les era manifiesto<br>que al que canjearse trate<br>no le impidiese el dueño su rescate,<br>y el que no le tenía,<br>devengase la costa que le hacía <sup>13</sup>                               | 2610 |
|           | en la pública fábrica del muro;<br>con que, no maltratado y bien seguro,<br>de nadie queja alguna<br>le quedaba, si no es de su fortuna.                                                                         |      |

v. 2589 *capaz*: ‘enterado’. Ver nota al v. 2432.

vv. 2590-2591 *de los que la vida / por el mar escaparon*: *escapar la vida*: «frase que vale librarse de algún grave peligro de muerte» (*Aut.*). Comp. *Pintor*: «estando en la quinta de don Diego de Cardona, se prendió en ella tan grande fuego, que no sin peligro pudieron escapar la vida» (*OC*, I, p. 891).

v. 2602 *que estén en cautiverio o servidumbre*: desde un punto de vista gramatical, el verbo debería ir en singular, puesto que el referente («vencido») también está en singular. Sin embargo, debe entenderse una concordancia plural *ad sensum*, en referencia a las vidas de los esclavos persas, a los que Cenón se sigue refiriendo en los siguientes versos.

v. 2603 *con que apresando algunos persas vivos*: como documentan Keniston, 1937, § 2.251, p. 11 y Lapesa, 1988, p. 405, a pesar de que la norma general es el empleo de la preposición *a* con un complemento directo de persona, se observa cierta vacilación en la época, ya que, en algunas ocasiones, como en este caso, se omite la preposición. En efecto, como ha mostrado Casariego, 2018, p. 110, en los manuscritos autógrafos calderonianos se encuentran ejemplos de ausencia de preposición en este tipo de estructuras. Comp. *En la vida*: «Ver un tirano a mis pies» (fol. 63v); *Desdicha*: «juntos de allí salimos / buscando vuestra hermana» (fol. 29r).

v. 2610 *devengase la costa que le hacía / en la pública fábrica del muro*: *devengar*: «hacer suya alguna cosa mereciéndola, adquirir derecho por razón de servicio o trabajo, como devengar salarios, costas, etc.» (*Aut.*). Comp. *El mayor de los días*: «no por eso dejará / de devengar de la paga / el jornal, que corresponda / el trabajo a la tardanza» (I, l. 757). El que no tenía la posibilidad de canje podía costearse el rescate gracias al trabajo realizado en la construcción del muro.

En este, pues, recíproco contrato 2615  
 de que me sirva, pues que no le mato,  
 conjurados, hicieron tan notable  
 traición, motín tan fiero y execrable,  
 tan bárbaro despeño,  
 como dar cada cual muerte a su dueño. 2620  
 Que el preso busque, a riesgo del despecho,  
 la libertad, es natural derecho,  
 mas no es derecho natural que sea  
 con tan torpe traición, tan vil, tan fea,  
 como romper con alevoso ultraje 2625  
 la contratada ley del homenaje.  
 Si de algún fuerte puesto apoderados,  
 si de escondidas armas prevenidos,  
 declarados lidiasen atrevidos  
 y, sus hados trocando a nuestros hados, 2630  
 atrevidos venciesen declarados,  
 heroica empresa fuera;  
 mas con ira, y tan duramente fiera  
 como contra su dueño  
 conspirar el esclavo 2635  
 y en la quietud pacífica del sueño,  
 como antes dije, cruel, sañudo y bravo  
 darle a su salvo muerte,  
 es tan enorme, tan atroz, tan fuerte  
 insulto, que te empeña en su castigo, 2640  
 a cuyo fin por tierra y mar te sigo;  
 pues por humanas y divinas leyes  
 toca a la real vindicta de los reyes  
 conocer del doméstico enemigo  
 que el fuero humano al inhumano pasa 2645  
 sin que le valga a un desarmado pecho  
 ni el seguro sagrado de su casa  
 ni el no violado albergue de su lecho.  
 En una noche, pues, en tanto estrecho

---

v. 2626 *ley del homenaje*: 'pacto de sometimiento'. Ver nota a los vv. 2530-2533. Cenón denuncia ante Alejandro Magno que los esclavos hayan roto las leyes del vasallaje, por las que se encuentran en la obligación de ser fieles a sus dueños y a no conspirar o a rebelarse contra ellos. Comp. *Vida es sueño*: «¿Qué he de hacer? ¡Válgame el cielo! / ¿Qué he de hacer? Porque llevarle / al Rey es llevarle, ¡ay, triste!, / a morir, pues ocultarle / al Rey no puedo, conforme / a la ley del homenaje» (vv. 427-432).

v. 2640 *insulto, que te empeña en su castigo*: *insulto*: «acometimiento violento o imprevisto para hacer daño» (*Aut*). Vuelve a aparecer con el mismo significado en los vv. 2683 y 3351. Comp. *José*: «Y pues a tales delitos / disponen las justas leyes / que vivo muera quemado / quien tanto insulto comete» (*Comedias*, VI, p. 243). *Te empeña en su castigo*: 'te obliga a darles castigo'. Ver nota a los vv. 112-113.

v. 2649 *estrecho*: «Metafóricamente vale aprieto, peligro, necesidad, riesgo, contingencia, y así estar uno en grande estrecho, es estar en grande necesidad o peligro». Comp. *Hado y divisa*: «Que todos interesados / sois en él —dije— y lo pruebo / en que es vengaros a todos / de aquel Leonido soberbio / que tanto estrecho a Tinacria / —y aun a todo el orbe— ha puesto» (*Comedias*, V, p. 196).

|                                          |      |
|------------------------------------------|------|
| Tiro se vio que no hubo en toda Tiro     | 2650 |
| calle sin llanto, casa sin suspiro,      |      |
| plañendo, sin cuidar de otros haberes,   |      |
| padres y esposos, hijos y mujeres,       |      |
| al verse, sin tener recurso a nada,      |      |
| Deidamia presa, Irífile aclamada,        | 2655 |
| y no en común clamor tanto te obligue    |      |
| como en particular el que se sigue:      |      |
| yo, que en el mar me hallaba,            |      |
| por ser el que la armada gobernaba,      |      |
| de algunos que en sus casas no durmieron | 2660 |
| porque de guardia aquella noche fueron   |      |
| supe, echándose al mar antes del día,    |      |
| que desta alevosía                       |      |
| el estruendo mayor había salido          |      |
| de la infelice casa de Leonido.          | 2665 |
| Leonido, de la tierra                    |      |
| general, que en los trances de la guerra |      |
| hallando a un persa herido,              |      |
| sin aliento, sin voz y sin sentido,      |      |
| en su casa albergado,                    | 2670 |
| asistido y curado                        |      |
| hasta cobrar la vida,                    |      |
| cabeza del motín, fue su homicida,       |      |
| según lo que entendieron                 |      |
| de las confusas voces los que oyeron     | 2675 |
| decir al pueblo errante:                 |      |
| «¡Viva, no ya Estratón, sino Toante,     |      |
| pues dio la muerte al general Leonido!». |      |
| De suerte que Toante, con fingido        |      |
| nombre, convalcidas sus fatigas,         | 2680 |
| movió el motín, pagandoñ                 |      |
| ALEJANDRO                                |      |
| No prosigas,                             |      |
| que, aunque el traidor tumulto           |      |
| me mueve por lo estraño del insulto,     |      |
| más por tener un hombre tan aleve        |      |
| que da la muerte a quien la vida debe.   | 2685 |
| Corra la voz y marche,                   |      |
| herido el bronce y castigado el parche,  |      |

v. 2650 *toda Tiro*: en el texto de la comedia alterna el género del cuantificador seguido del nombre de la ciudad de Tiro, pues, frente al femenino en este verso, puede leerse «todo Tiro» en el 3170. Según el *DPD*, «con el cuantificador *todo* antepuesto, la alternancia de género se da con todos los nombres de ciudades, independientemente de su terminación» (2005, p. 313). Esta vacilación se observa ya en los autores auriseculares. Comp. *La malcasada*, de Lope de Vega: «En toda Madrid se dice / que Lucrecia ha sido dama / de don Juan» (*Comedias*, XV, p. 233); *Entremés de la vieja Muñatones*, de Quevedo: «Y llegado a Madrid es todo Madrid daca y toma» (*Itinerario del entremés*, p. 286).

v. 2687 *herido el bronce y castigado el parche*: *bronce* y *parche* se usan aquí en un sentido metonímico para aludir a las trompetas y a las cajas de guerra, tal y como se recoge en *Autoridades*. *Bronce*: «Metafóricamente se

el campo, no en alianza ya de Ciro,  
 tome a Tiro la vuelta,  
 que mi piedad, en cólera resuelta, 2690  
 ha de dar en su último suspiro  
 nombre a la roja púrpura de Tiro  
 cuando navegue, en vez de undosa plata,  
 bajel de piedra en ondas de escarlata,  
 no tanto ya por su alevoso trato, 2695  
 cuanto por mantener en sí a un ingrato,  
 pues por mayor vitoria habré tenido  
 ver a mis pies a un desagradecido  
 que cuantas la memoria

toma muy de ordinario por la trompeta, especialmente en lo poético, y también se usa para significar la fama» (*Aut.*). *Parche*: «se llama también el pergamino o piel con que se cubren las cajas de guerra. Tómase alguna vez por la misma caja» (*Aut.*). Las cajas y los tambores, humanizados a partir de los adjetivos «herido» y «castigado», simbolizan el desgarró y el gemido de los fenicios, ofendidos por el agravio cometido. Comp. *Mayor encanto*: «¡otra vez osáis, villanos, / otra vez osáis, cobardes, / que oprimido el bronce gima, / que herido se queje el parche!» (vv. 2624-2627); *Hija del aire II*: «Toca al arma, gima el bronce, / suene el parche, los peñascos / se estremezcan, el sol tiemble, / luz a luz y rayo a rayo» (vv. 3048-3051).

v. 2688 *campo*: «Se llama asimismo el ejército formado, que está en descubierto. Díjose por el sitio que ocupa, y se suele explicar, nuestro campo, el campo enemigo, esto es, nuestro ejército, o el del contrario» (*Aut.*). Comp. *Amar después*: «empiece el campo a marchar / a Berja; que mi atrevido / corazón, nunca vencido, / descanso no ha de tener / hasta a Abenhumeya ver / a mis pies muerto o vencido» (vv. 2404-2409).

vv. 2692-2694 *nombre a la roja púrpura de Tiro [j] en ondas de escarlata*: Alejandro promete que el color plata del mar se teñirá de escarlata, es decir, del color rojo de la sangre y de la púrpura de Tiro, debido a la venganza que llevará a cabo sobre los persas por el acto infame que han cometido. *Roja púrpura*: Tiro era conocida en la antigüedad por la utilización de tintas de color púrpura para la fabricación de los tejidos con los que los fenicios comerciaban en el Mediterráneo. La púrpura aparece ligada a la ciudad en la propia definición de *Autoridades*: «pescado de concha retorcida como la del caracol, dentro de cuya garganta se halla aquel precioso licor rojo, con que antiguamente se teñían las ropas de los reyes y emperadores, siendo el más estimado el de Tiro, que era perfectamente rojo, porque el de otras partes tiraba a violado» (*Aut.*). Plinio en su *Historia natural* así lo documenta: «Agora consiste todo su valor [el de Tiro] en el conchilio y púrpura» (V, XIX, p. 248). Comp. *El gran mercado del mundo*: «mostrando que la púrpura de Tiro / grana es de polvo al último suspiro» (vv. 882-883); *Afectos*: «La recámara es, señora, / de Casimiro, en quien vi / cifrar sus púrpuras Tiro / y sus madejas Ofir» (*Comedias*, III, p. 565). *Undosa plata*: metáfora propiamente gongorina para aludir al movimiento del agua, empleada ya en *La fábula de Faetón que describió el Conde de Villamediana*: «Cristales el Po desata / que al hijo fueron, del Sol, / si trémulo no farol, / túbulo de undosa plata» (*Antología poética*, p. 550). Recuérdese el inicio de la *Soledad II*, en la que el arroyo es descrito como «cristalina mariposa, / no alada, sino undosa» (*Antología poética*, p. 458). Calderón se sirve a menudo de la misma metáfora. Comp. *Príncipe constante*: «lisonjera, libre, ingrata, / dulce, suave una fuente / hizo apacible corriente / de cristal y undosa plata» (vv. 981-984). Este pasaje recuerda al discurso que Estrella dirige a Astolfo en *La vida es sueño*: «verás tu reino en ondas de escarlata / nadar, entre la púrpura teñido / de su sangre; que ya con triste modo / todo es desdichas y tragedias todo» (vv. 2464-2467). *Bajel de piedra*: es frecuente en Calderón la reutilización de la imagen gongorina del barco como tumba o sepulcro, tal y como ha apuntado Cruickshank, 1971, p. 231, quien la ha localizado en un número considerable de comedias calderonianas, entre las que pueden citarse *El mayor monstruo del mundo*, *Los tres mayores prodigios*, *Ni Amor se libra de amor*, *Amado y aborrecido*, *El monstruo de los jardines*, *Fineza contra fineza* o *Argenis y Poliarco*: «dudó cómo hallaba mar / la que dejó tierra: tanta / era la vertida sangre / que los cuerpos navegaban, / siendo bajeles de hueso / sobre las ondas de nácar» (vv. 2444-2448).

v. 2699-2700 *que cuantas la memoria / y de su ingratitud sus triunfos labra?*: Alejandro retoma aquí el tópico ya mencionado en los vv. 2070-2073 al remitir a la propia memoria como la encargada de ponderar la valía de un individuo dejando por escrito los hechos reseñables que ha realizado para la posteridad. Adviértase la relevancia moral que el emperador macedonio otorga al agradecimiento y en último término a la lealtad, ya que su mayor logro es precisamente vencer a quien ha sido ingrato. La misma crítica al que no muestra agradecimiento por quien



|       |                                             |      |
|-------|---------------------------------------------|------|
|       | esculpirá en sus láminas mi historia,       | 2700 |
|       | porque ¿qué triunfo, qué laurel, qué palma, |      |
|       | como el de un homicida                      |      |
|       | que da la muerte a quien le da la vida      |      |
|       | y de su ingratitud sus triunfos labra?      |      |
|       | A Tiro, pues, y pase la palabra.            | 2705 |
| TODOS | A Tiro, pues, y pase la palabra.            |      |

*Vanse tocando caja y clarín y sale Flora huyendo de Morlaco.*

|         |                                               |      |
|---------|-----------------------------------------------|------|
| FLORA   | La furia, Morlaco, aplaca.                    |      |
| MORLACO | No hay qué llorar ni gemir,                   |      |
|         | que hoy, infame, has de morir                 |      |
|         | a los filos desta estaca.                     | 2710 |
| FLORA   | Cuando mi vida te enoje,                      |      |
|         | ¿por qué con palo me das?                     |      |
|         | La mano baste y no más.                       |      |
| MORLACO | Amiga, a quien dan, no escoge. <sup>336</sup> |      |
| FLORA   | ¿No basta en el cuerpo? Ya                    | 2715 |
|         | que tan airado te ves,                        |      |
|         | no en la cabeza me des.                       |      |

ha salvado su vida es enunciada por numerosos personajes calderonianos, como la Infanta en *Amor, honor* cuando Enrico la auxilia después de la caída del caballo: «Agradecida te escucho, / que del honor fuera falta / la ingratitud» (vv. 145-147) o Serafina en *Encanto* después de ser rescatada de un accidente marítimo: «Ingratitud será irme / sin saber a quién pagar / debo la vida» (*Comedias*, IV, p. 349).

v. 2705 *pase la palabra*: «frase militar que se usa cuando se quiere que con brevedad llegue una noticia u orden desde la vanguardia a la retaguardia o al contrario, pasando de una fila a otra o de un cuerpo a otro, como cuando se quiere hacer alto, se dice alto y pase la palabra» (*Aut.*). Comp. *Amar después*: «*Lope*. [j] Vamos a ocupar los puestos; / que esta es la hora mejor, / pues de noche, sin estruendo, / podremos llegarnos más. / A Galera marche el tercio. / *Un soldado*. Pase la palabra» (vv. 1796-1801).

vv. 2707-2710 *La furia, Morlaco, aplaca* [j] *a los filos desta estaca*: nos encontramos nuevamente ante una persecución cómica desligada de la acción central, como sucedía en los vv. 1357-1419, en los que Morlaco huía de Flora. En esta escena, paralelísticamente inversa, es Flora quien intenta escapar de los golpes del gracioso. La escena, por tanto, constituye un largo paréntesis cómico de claro tono entremesil que, además de disminuir la tensión del conflicto central de la pieza, revela la inversión de poderes en Tiro.

v. 2714 *a quien dan, no escoge*: «refrán que advierte que el que recibe debe callar, y tomar lo que le dan o pasar por el sonrojo de ser ingrato y descomedido» (*Aut.*). Correas recoge las variantes «A quien dan no escoge, y dábanle de palos» y «A quien dan no escoge y eran cuchilladas». Según Chevalier, 1975, pp. 304-307, se trata de una frase hecha proveniente de un cuentecillo ya recogido por Covarrubias: «Dice un proverbio: “A quien dan no escoge”, porque como es gracioso y no le cuesta nada, toma lo que le dan y calla, so pena de ser ingrato y descomedido. Traía uno por la cara una gran cuchillada, y preguntándole otro que cómo se la habían dado en tan mala parte, respondió: “A quien dan no escoge”» (*Cov*). Su uso se documenta en la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz: «A uno diéronle una cuchillada por la cara. Díjole un pariente suyo, viniéndole a visitar: No tuviera en nada si os dieran en una pierna, o en un brazo, como os dio en la cara. Respondió el herido: Mirad que, ¡cuerpo de tal!, a quien dan no escoge» (*Floresta*, X, pp. 521-522). Quevedo también hace uso del refrán: «Si nos azotaren, a quien dan no escoge y por lo menos oye hombre alabar a sus carnes» (*La hora de todos y la Fortuna con seso*, p. 194), al igual que Fernández de Avellaneda: «porque yo le he dicho muchas veces que por qué no procuraba que aquel *per signum crucis* que tiene en la cara se le dieran en otra parte, pues fuera mejor donde no se echara tanto de ver. Y ella dice que a quien dan no escoge» (*Don Quijote de la Mancha*, VII, XXIX, p. 630). Calderón se sirve del mismo proverbio en *Saber del mal*: «*Julio*. ¿Qué te dieron? / *García*. Aquí en la cabeza un tanto / y en la cara un cuanto [j] / Y aun todo; mas ahí verás, / que a quien dan no escoge» (vv. 1748-1753). Sobre la funcionalidad del cuento tradicional en Calderón ver Ahmed, 1973 y Chevalier, 1975.

MORLACO                      Todo, Flora, se andará.  
 FLORA                        Ten ese golpe. ¡Ay de mí!  
 MORLACO                      Ya este que se llegó a ver                      2720  
                                      en alto, fuerza es caer,  
                                      que no he de quedarme así.

*Va a darla, ella huye y da en el suelo.*

FLORA                        Dél me procuré escapar.  
 MORLACO                      Si con este no te toco,  
                                      vaya estotro, que tampoco                      2725  
                                      así tengo de quedar.

FLORA                        ¿No basta que a mi marido,  
                                      porque dormido le hallaste,  
                                      como un gallina mataste?

MORLACO                      No basta, pues no has sabido                      2730  
                                      matar otra y cada día  
                                      que a comer y a cenar entro,  
                                      el nombre «gallina» encuentro  
                                      en tu boca y no en la mía.<sup>1338</sup>

                                     ¿Qué cosa es que un hombre honrado                      2735  
                                      de holgarse a su casa venga  
                                      y en ella una esclava tenga  
                                      tan poquísimo cuidado

                                     que no halle la mesa puesta,  
                                      ni agua ni leña traída,                      2740  
                                      ni guisada la comida?

FLORA                        ¿Qué comida traes tú?  
 MORLACO                      Esta.                      *Pégala.*

                                     Buen modo de agradecer  
                                      que desde que su amo soy  
                                      no conozca que está hoy                      2745  
                                      mucho más moza que ayer.

v. 2719 *Ten*: 'detén'. *Tener* «significa también detener y parar» (*Aut.*). Comp. *Lucanor*: «El paso ten: / que della yo no he de usar» (*Comedias*, IV, p. 955).

vv. 2727-2734 *¿No basta que a mi marido [j] en tu boca y no en la mía*: juego dilógico entre los distintos significados de la palabra *gallina*. Mientras Flora insulta a Morlaco llamándolo cobarde por haber dado muerte a su marido cuando este dormía, el gracioso se queja porque la villana no le trae nada para comer. Una vez más, Morlaco aparece representado de acuerdo con el modelo convencional de la figura del donaire, caracterizado por su cobardía y por su preocupación por la comida.

vv. 2744-2746 *que desde que su amo soy [j] mucho más moza que ayer*: nuevo refrán enunciado por el gracioso y que recoge Covarrubias: «Si quieres ser mozo asienta con amo». Chevalier 1976, p. 19 lo clasificó entre los chistes derivados de cuentecillos populares con la variante «ponte con un amo, y tornarte has luego mozo». Se trata de un imposible resuelto mediante un juego de palabras, de acuerdo con Arellano, quien incluye este entre algunos de los «disparates» calderonianos puestos en boca de los graciosos: «¿Cómo es posible que sea más moza hoy que ayer? Por haber entrado a su servicio como criada o moza» (Arellano, 2010, p. 42). De nuevo, Calderón hace uso de la dilogía; en este caso, juega con el doble sentido de la palabra *moza*. En la propia definición de *Autoridades* se alude a la juventud como característica habitual de los mozos o criados al servicio de un amo: «se llama también el criado que sirve en las casas en los ministerios de trabajo, aunque tenga mucha edad, porque

|         |                                                                                                                                                                     |      |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| FLORA   | ¿Más moza? Eso me alboroz.                                                                                                                                          |      |
| MORLACO | Claro está, porque ¿qué dama<br>que envejece siendo ama<br>si se entra a servir no es moza?                                                                         | 2750 |
|         | Y, pues piedad no pequeña<br>es que cuanto sirvas más<br>tanto más moza serás,<br>veme por un haz de leña:<br>haya leña, ya que no                                  | 2755 |
| FLORA   | haya qué cocer con ella.                                                                                                                                            |      |
| MORLACO | ¿Cómo puedo yo traella?<br>A cuestras, como hacía yo.<br>Y, si el tener las costillas<br>doloridas te acobarda,                                                     | 2760 |
|         | ven, echarete la albarda<br>con todas sus angarillas.<br>Y, para hacer más notoria<br>mi piedad, no diré yo<br>que traigas agua, sino<br>que la saques de la noria. | 2765 |
| FLORA   | ¿Yo noria? ¿Yo albarda?                                                                                                                                             |      |
| MORLACO | Y presto;<br>no de otra suerte lo diga.                                                                                                                             |      |
| FLORA   | ¿Yo albarda y noria?                                                                                                                                                |      |
| MORLACO | Sí, amiga.                                                                                                                                                          |      |
| FLORA   | ¡Justicia de Dios!                                                                                                                                                  |      |
|         | <i>Sale Irífile.</i>                                                                                                                                                |      |
| IRÍFILE | ¿Qué es esto?                                                                                                                                                       | 2770 |
| FLORA   | Es ser en el desconsuelo<br>que toda Fenicia llora<br>el mío mayor, señora,                                                                                         |      |

regularmente se eligen mozos» (*Aut.*). El chiste es tradicional y se encuentra, entre otros, en Santa Cruz: «A un loco que estaba en casa del Nuncio, preguntóle un viejo qué haría para tornarse mozo. Respondióle: -Rápate. Replicó el viejo: -Y eso no bastare. Dijo el loco: -Ponte con un amo, y tornarte has luego mozo» (*Floresta española*, VI, p. 366) o en Quevedo: «No puedes ser mozo (dijo la niña), / sin ser gato o mozo de otro que sirvas» (*Poesía original completa*, nº 692, p. 750). Para más ejemplos ver Chevalier, 1975, pp. 321-322.

vv. 2761-2762 *ven, echarete la albarda / con todas sus angarillas*: *albarda*: «El aparejo que ponen a las bestias de carga para que puedan cómodamente llevarla y sin lastimarse el lomo» (*Aut.*). *Angarillas*: «Se llaman también cuatro palos clavados en cuadro, de los cuales penden unas como bolsas grandes de redes de esparto o cáñamo, y sirven para transportar cosas delicadas en cabalgaduras, poniendo una a un lado, y otra a otro: como son en las que se transporta todo género de vidros y losa [j] y en algunas también llaman angarillas a las aguaderas de madera en que los aguadores llevan en bestias los cántaros de agua» (*Aut.*). Cuando Morlaco era esclavo protestaba porque Flora lo trataba como bestia de carga; ahora él la obliga a hacer las mismas labores: ir a por agua y leña y transportarlas.

v. 2770 *¿Qué es esto?*: Irífile tiene la misma reacción que Deidamia en la escena inversa en la que era Flora la que maltrataba a Morlaco (v. 1369). La dama intenta poner paz entre la pareja y reprende al gracioso, del mismo modo que Deidamia había reñido a Flora por su mal comportamiento. Los papeles se han intercambiado puesto que la sublevación de los esclavos ha permitido que los persas vuelvan a tomar el control sobre los fenicios.

|                    |                                                                                                                                                  |      |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| IRÍFILE<br>MORLACO | pues me da por amo el cielo<br>quien matarme a palos quiera.                                                                                     | 2775 |
|                    | ¿Cómo así a Flora se trata?<br>Como quien a estaca mata,<br>es justo que a estaca muera.<br>Si cualquiera camarada<br>en la casa en que quedó    | 2780 |
| IRÍFILE            | por dueño todo lo halló<br>cumplido, y yo no hallo nada<br>más que esa fiera, esa rara<br>serpiente deste vergel;<br>y, si no, dígalo aquel      | 2785 |
|                    | talle con aquella cara;<br>si, cuando a otros mesa franca,<br>ajuar y dinero alegra,<br>hallo yo una verdinegra<br>por quien no daré una blanca, | 2790 |
|                    | ¿qué mucho que vengar quiera<br>en que ella me sirva a mí<br>lo que yo a ella la serví?<br>Cobarde, ¿de esa manera<br>te vengas de una mujer?    | 2795 |
|                    | ¿No la basta su dolor,<br>sino hacerle tú mayor?<br>¡Hola!                                                                                       |      |

v. 2784 *serpiente*: por antonomasia la serpiente es el símbolo cristiano del mal. En palabras de Arellano es «expresión diabólica» (2000, p. 201). Como recoge *Autoridades*, «por extensión significa el demonio por su astucia y por haber hablado en su figura a Adán y a Eva» (*Aut.*). Según Arellano, 1999, pp. 157-158, «Un sistema metafórico favorito del Siglo de Oro es el de los bestiarios simbólicos, elaboración de tradiciones zoológicas y emblemáticas que tienen una excepcional riqueza en los poetas auriseculares y en particular en Calderón; [...] La imagen animal es constante, casi siempre de animales negativos, y ligada en sus valores simbólicos a la tradición de los emblemas». En un trabajo posterior sobre la violencia, identifica los emblemas asociados con animales venenosos y feroces como algunos de los principales modos de violencia verbal en Calderón. En la comedia se hace especial hincapié en los reptiles ponzoñosos, pues, además de a la *serpiente*, se alude al *áspid* (v. 3740) y a la *víbora* (v. 3745). Ver Arellano, 2009a. Comp. *Saber del mal*: «¡Ay amor, serpiente ingrata, / que en sus afectos retrata / la pasión que me provoca, / pues halaga con la boca / a quien con la cola mata!» (vv. 1573-1577).

v. 2787 *mesa franca*: «Se llama aquella en que se da de comer a todos cuantos llegaren, sin distinción de personas» (*Aut.*). Comp. *El indulto general*: «También habrá para ellos / espléndida mesa franca, / siendo mi carne y mi sangre / su antídoto y su vianda» (vv. 1738-1741).

v. 2788 *alegra*: mantenemos el verbo en singular de acuerdo con lo ya mencionado al respecto en la nota al v. 90a.

vv. 2789-2790 *hallo yo una verdinegra / por quien no daré una blanca*: *verdinegra*: alusión a la serpiente por su color verde oscuro. Comp. *Golfo*: «Yo, serpiente verdinegra, / era una suegra» (*Comedias*, IV, p. 1221). Estos versos recuerdan a los anteriormente pronunciados por Flora en referencia a Morlaco: «pues por aquel / talle, por aquella cara, / ¿quién ha de dar una negra, / cuánto y más dar una blanca?» (vv. 1400-1403).

v. 2798 *¡Hola!*: «modo vulgar de hablar usado para llamar a otro que es inferior» (*Aut.*). Faya Cerqueiro y Vila Carneiro han realizado un estudio de las distintas funciones de este marcador en treinta y cinco piezas de Calderón, y concluyen que «en la mayoría de los casos (62 por ciento), la forma *hola* es utilizada por un personaje de rango superior cuando se dirige a uno de clase inferior. Esta interjección suele preceder a una orden o mandato, expresados casi siempre a través de un imperativo» (2013, p. 888). En este caso Deidamia se dirige a los soldados para que acaten su orden. Comp. *Mayor monstruo*: «*Otaviano*. [J] ¡Hola! *Capitán*. ¿Señor? *Otaviano*. Al infante / Aristóbolo llevad / a una torre y ni un instante / goce de la claridad / del sol» (vv. 525-529).

*Salen dos soldados.*

SOLDADO I

¿Qué mandas?

IRÍFILE

Poner

en un cepo a ese villano  
mientras un trato le den 2800

de cuerda, que ver es bien  
que quiso el cielo no en vano

convalecer mi fortuna,  
pues es para hacer justicia

de quien con torpe malicia  
intente violencia alguna 2805

en la casa que adquirió.  
¿Qué esperáis? Llevadle, pues.

MORLACO

Humildemente a tus pies

FLORA

Mentehumilde a tus pies yo 2810

MORLACO

¡logra r tengo

FLORA

¡he de deber

MORLACO

¡que el cepo

FLORA

¡e l trato y la cuerda

MORLACO

¡la ir a temple.

FLORA

¡e l furor pierda.

MORLACO

¡Miren la buena mujer!

IRÍFILE

¿Tú lo pides?

FLORA

Yo lo ruego.

2815

Cepo, trato y cuerda, tres  
penas muchas son. Haz, pues,  
que le ahorquen desde luego,  
que es una no más. Aquesto  
mi llanto ha de merecer.

2820

MORLACO

¡Miren la mala mujer!

vv. 2800-2801 *trato de cuerda*: «Castigo militar que se ejecuta atando las manos hacia atrás al reo, colgándole de ellas en una cuerda gruesa de cáñamo, con la cual le suben a lo alto, mediante una garrucha, y luego la sueltan para que baje de golpe sin que llegue a tocar al suelo» (*Aut.*). Comp. *Manos blancas*: «Agradece que no os hago / dar cuatro tratos de cuerda» (vv. 2186-2187).

v. 2803 *convalecer*: «Metafóricamente significa volver a su primer estado y condición, recobrando o mejorando su opinión, fama, estimación y fortuna» (*Aut.*). Comp. *Dar tiempo*: «que mi desdicha importuna / es tal, que solo pudiera / viniendo desta manera / convalecer de fortuna» (*Comedias*, VI, p. 667).

v. 2818 *desde luego*: ‘desde este mismo instante’, ‘de inmediato’. Vuelve a emplearse con el mismo significado en el v. 3155. Comp. *Casa*: «Escucha; antes mejor / es que desde luego finjas / tú el enojo y que te vayas, / pues con aquesto le obligas / a que él esté más seguro / de que yo en su casa asista» (*Comedias*, I, p. 185).

v. 2821 *¡Miren la mala mujer!*: expresión empleada por Calderón en otras dos de sus comedias. En *Casa con dos puertas*, ante el discurso de don Félix «Víneme a satisfacer, / y una mujer que salió / de mi alcoba lo estorbó», Marcela exclama: «¡Miren la mala mujer!» (*Comedias*, I, p. 179). El mismo comentario es enunciado por Ángela en *Dama duende*: «¡Miren la mala mujer / en qué ocasión te había puesto! / Que hay mujeres tramoyeras» (vv. 515-517). Por un instante, Morlaco había pensado que Flora iba a compadecerse de él: «¡Miren la buena mujer!» (v. 2814). La villana, sin embargo, pide que en lugar de tres penas se le aplique solo una: el ahorcamiento.



|         |                                                                                                                       |      |
|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|         | No hagan tal, que yo protesto<br>tanto enmendarme, señora,<br>que no solo he de ofenderla,<br>pero ni oírla ni verla. | 2825 |
| IRÍFILE | Eso basta por agora,<br>pero has de advertir que sea<br>para que no vuelva a mí<br>con la queja. Idos de aquí.        |      |
| FLORA   | Como la enmienda no vea,<br>a que te ahorquen volveré.                                                                | 2830 |
| MORLACO | Mientras me ahorcan o no,<br>volveré a mi estaca yo.                                                                  |      |

*Vanse y sale Toante.*

|         |                                                                                                                                                                                                                                                               |              |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| TOANTE  | Que se fuesen esperé<br>para hablarte a solas, ya,<br>bella Irífile, que puedo<br>sin aquel pasado miedo<br>lograr la ocasión que da,<br>bien que a costa del rigor,<br>mejorada nuestra suerte.                                                              | 2835         |
| IRÍFILE | Solo la mejora es verte<br>y hablarte sin el temor<br>que en verte y hablarte había<br>cuando el recato de todos<br>andaba buscando modos<br>de explicarse. Y, pues el día<br>llegó de que, vencedores,<br>dueños de Tiro seamos,<br>será bien que confirmos, | 2840<br>2845 |

v. 2822 *protesto*: ‘declaro, prometo, aseguro’. Comp. *Amigo*: «*Félix*. Yo protesto / morir en defensa tuya. / *Aurora*. ¿Y murieras? *Félix*. Firme siempre» (*Comedias*, V, p. 1217).

v. 2824 *que no solo he de ofenderla*: sería necesaria la interpolación del adverbio de negación *no* ante la forma verbal *he de ofenderla* para dar sentido a la promesa de Morlaco: ‘que no solo [no] he de ofenderla, pero ni oírla ni verla’, como señala Hartzenbusch en su edición a pie de página. No obstante, la omisión del adverbio en estructuras «no soloj pero / mas» parece habitual en Calderón. Hemos localizado un caso análogo al nuestro en *El José de las mujeres* en un discurso de Aurelio: «Y así, no solo a callar / ha de obligarme mi lengua / ni a guiarte mi noticia, / pero viendo que me entrega / esta ocasión tu hermosura, / no tengo aquí que perderla» (*Comedias*, VI, p. 200). Aunque Eugenia le ha pedido que calle a dónde se dirige ella, él no está dispuesto a hacerlo: ‘Y así, no solo a callar [no] ha de obligarme mi lengua’. Advértase que el *ni* de los dos versos posteriores parece venir de ese implícito *no* ante *ha de obligarme*, como sucede en el pasaje de *Duelos*. En *La exaltación de la cruz* Síroes pronuncia las siguientes palabras: «No solo el que os ha llamado / quiere que uno y otro muera, / mas daros la vida espera» (*OC*, I, p. 1016). En su discurso vuelve a darse por supuesto un *no* omitido: ‘no solo el que os ha llamado [no] quiere’, también advertido por Hartzenbusch en su edición.

vv. 2830-2833 *Como la enmienda no vea* [j] *volveré a mi estaca yo*: la escena se resuelve del mismo modo que la riña que habían mantenido en la segunda jornada. Irífile, como Deidamia había hecho, resuelve el conflicto y pide a Morlaco que no vuelva a maltratar a Flora. Ambos se despiden con la promesa de venganza si no cesan los insultos y los golpes. Recuérdense los versos 1414-1419: «*Morlaco*. Si desde hoy / no enmienda sus paparrabias, / mañana vendré a quejarme. / *Flora*. También sabrá irse mañana / a mis manos el garrote / y el garrote a tus espaldas».

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |      |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|         | Toante, los medios mejores<br>para establecer su nuevo<br>dominio.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 2850 |
| TOANTE  | ¿Qué puede haber<br>en eso que establecer,<br>si a coronarte me atrevo<br>hoy reina de Tiro, a cuyo<br>fin he dispuesto que esté<br>junto el pueblo para que<br>te aclame?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 2855 |
| IRÍFILE | El afecto tuyo<br>estimo, como es razón,<br>mas no lo intentes.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |      |
| TOANTE  | ¿Por qué?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 2860 |
| IRÍFILE | Porque me empeñas en que<br>desdeñe su aclamación,<br>porque ¿cómo, Toante, cómo,<br>si Deidamia fabricó<br>la ciudad y della yo<br>una vez posesión tomo,<br>podré pagarla después<br>la gran deuda en que me puso<br>cuando enviarme dispuso<br>libre a Ceilán? Que, aunque es<br>verdad que no conseguí<br>por la traición de Leonido<br>haberme a mi salvo ido,<br>ya a lo menos recibí <sup>355</sup><br>su generosa hidalguía, <sup>356</sup><br>y no es de la mía disculpa<br>que sea de otro la culpa<br>para que ella no sea mía. | 2865 |
|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 2870 |
|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 2875 |
| TOANTE  | Esa es pequeña objeción,<br>pues, con tenerla en decoro<br>y en estimación, no ignoro<br>cumples con tu obligación.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 2880 |
| IRÍFILE | No cumplo, que, si ella a mí                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |      |

vv. 2860-2861 *Porque me empeñas en que / desdeñe su aclamación*: *empeñar*: «Poner en el caso de hacer, pensar o sentir una cosa». Cuervo registra este significado del verbo con el uso de la preposición *en*. Vuelve a emplearse con el mismo significado en el v. 3566. Comp. *Dar tiempo*: «por lo mismo que él lo calla / me empeña en que yo lo diga. / Quede él airoso, aunque aquí / quede desairada yo; / yo os satisfaga, que él no» (*Comedias*, VI, p. 740).

v. 2874 *recibí*: todavía se observa la vacilación en el timbre de las vocales átonas en la lengua del Siglo de Oro, tal y como advierte Lapesa, 1983, p. 54. Frente al *recibí* de este verso, en el v. 2466 nos encontramos con *recibirlos*. La vacilación se documenta, asimismo, en autógrafos de Calderón: en el manuscrito de *En la vida* (vv. 785 y 791), según Cruickshank, 1971, pp. 30-31 puede leerse «venistis», o «recebirle» en el v. 1413 del autógrafo de *Desdicha* (Mason, 2003, p. 154).

v. 2875 *hidalguía*: «Metafóricamente vale generosidad, magnanimidad y nobleza de ánimo» (*Aut.*). Comp. *Fineza*: «Qué generosa hidalguía, / por no romper mi secreto / condenarse a sí» (*Comedias*, IV, p. 1344).

|         |                                 |      |
|---------|---------------------------------|------|
|         | en estimación me tuvo           |      |
|         | y en decoro y luego anduvo      | 2885 |
|         | tan liberal como vi,            |      |
|         | ¿qué haré por ella en tenella   |      |
|         | en estimación también           |      |
|         | y en decoro si no ven           |      |
|         | que paso a igualarme a ella     | 2890 |
|         | en otra gloriosa acción?        |      |
|         | Pues no corren paridad          |      |
|         | ponerme ella en libertad        |      |
|         | y tenerla yo en prisión.        |      |
| TOANTE  | Poco mis finezas amas,          | 2895 |
|         | pues que no estimas su fe.      |      |
| IRÍFILE | ¿Ahora, Toante, sabes que       |      |
|         | también hay duelo en las damas? |      |
|         | ¿Quieres verte convencido?      |      |
|         | Si a ti Leonido te dio          | 2900 |
|         | la vida, a mí me ofendió,       |      |
|         | y, siendo así que, escondido,   |      |
|         | por una piedad le amparas       |      |
|         | y por un agravio no             |      |
|         | te vengas dél, ¿cómo yo,        | 2905 |
|         | si en mí la piedad reparas,     |      |
|         | sin el agravio podré            |      |
|         | faltar a esta obligación?       |      |

v. 2898 *también hay duelo en las damas*: el término *duelo* está empleado aquí con el sentido de «pundonor o empeño de honor» (DLE). Al respecto del significado de la palabra en los siglos XVI y XVII, Chauchadis afirma que «hablar del duelo como valor es otorgar a la palabra duelo toda la amplitud semántica que le concede la lengua del Siglo de oro. O sea que al decir “duelo”, no sólo se piensa en el significado de combate o desafío, sino que se considera todo el código de comportamiento que rige las relaciones conflictivas entre hombres de honor, hasta tal punto que en determinados casos el significado de duelo linda con el de honor. El título de la obra de Calderón *También hay duelo en las damas* podría ser la ilustración de tal extensión semántica» (1998, p. 485). La alusión a la comedia calderoniana es directa en este caso. Violante en *También hay duelo en las damas* prefiere ser acusada de infidelidad por parte de su amante para proteger a su amiga Leonor y a don Juan, el enamorado de esta, del problema de honor que los concierne y que indirectamente afecta a don Félix, pues la deshonra recae sobre todos los miembros de la estirpe familiar. De esta manera, Violante se convierte en la depositaria del honor de las dos familias implicadas. Entre las múltiples discusiones que mantienen los amantes, en los siguientes versos la dama recuerda a don Félix lo mismo que Irífile a Toante, que las mujeres también tienen la obligación de mantener su honor y fama: «porque si hay duelo en los hombres, / esta vez probar intento / que hay también duelo en las damas» (*Comedias*, III, p. 1325). Tal y como desarrolla en los siguientes versos (vv. 2900-2908), Irífile equipara la situación moral de Toante con la suya: si él amparó a Leonido porque le debía la vida a pesar de haberla ofendido, ¿cómo va ella a faltar a su obligación de favorecer a Deidamia sin ningún agravio cometido por su parte? El discurso recriminatorio de la dama concuerda con su caracterización de mujer *leader*. Esta y otras de sus intervenciones dignifican a la mujer y la definen como una dama defensora de su honor y reivindicativa, dispuesta a contradecir a su amante e incluso a desafiarlo. Se aleja así de la mujer sumisa, sin voz y sin capacidad de decisión sobre sí misma. Ver al respecto Regalado, 1995, I, pp. 931-985.

|                               |                                                                                                                                                                                                               |      |
|-------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TOANTE                        | Duelos de damas no son<br>tan escrupulosos que<br>las desdoren.                                                                                                                                               | 2910 |
| IRÍFILE                       | Sí son cuando<br>son las damas como yo,<br>y persuádetes a que no<br>acepte de Tiro el mando<br>que tus favores me dan,<br>pues, si a Deidamia no miro<br>quedar por reina de Tiro,<br>la coronaré en Ceilán. | 2915 |
| <i>Sale Deidamia al paño.</i> |                                                                                                                                                                                                               |      |
| DEIDAMIA                      | («¿Pues si a Deidamia no miro<br>quedar por reina de Tiro,<br>la coronaré en Ceilán?»)                                                                                                                        | 2920 |
| TOANTE                        | Si a eso obliga el ser quien eres,<br>a esto ser quien soy provoca:<br>yo iré a hacer lo que me toca<br>y tú harás lo que quisieres.                                                                          | 2925 |
| DEIDAMIA                      | (¡Oh fuerza de lo bien hecho!<br>Que, aun siendo con intención<br>doble, es tal tu perfección<br>que al fin resulta en provecho.<br>No me dé por entendida.)                                                  | 2930 |
| IRÍFILE                       | ¿Deidamia?                                                                                                                                                                                                    |      |
| <i>Sale ahora.</i>            |                                                                                                                                                                                                               |      |
| DEIDAMIA                      | Llegando a ver<br>desde esa torre que andabas,<br>señora, en este vergel,<br>por si tienes qué mandarme,<br>en busca tuya bajé,<br>ya que besar no merezca<br>tu mano, a estar a tus pies.                    | 2935 |
| IRÍFILE                       | ¿Qué haces?                                                                                                                                                                                                   |      |
| DEIDAMIA                      | Aprender de ti,                                                                                                                                                                                               |      |

vv. 2909-2911 *Duelos de damas no son [j] las desdoren*: *desdorar*: «metafóricamente vale deslustrar, deslucir, manchar la virtud, opinión y fama» (*Aut.*). Comp. *Dama duende*: «No manches pues, no desdore / con mi sangre el rosieler / de ese acero» (vv. 2157-2159).

vv. 2911-2918 *Sí son cuando [j] la coronaré en Ceilán*: la dama vuelve a equiparar su honor al de Toante, puesto que como noble —no debemos olvidar que es reina de Ceilán— también está sometida a los constreñimientos determinados por su posición social. Para estar a la altura de su nombre y fama quiere pagar a Deidamia la deuda que ha contraído ofreciéndole el trono de Tiro o, en última instancia, el de Ceilán.

vv. 2938-2944 *Aprender de ti [j] fiel prisionera*: Deidamia muestra la misma actitud de falsa adulación que la propia Irífile había manifestado hacia ella en una escena paralelísticamente inversa de la primera jornada: «y

|          |                |                                                                                                                                                              |      |
|----------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|          |                | humildemente cortés,<br>aunque murmuren las flores<br>que su oficio les hurté,<br>lo que va de ayer a hoy,<br>pues tú me enseñaste a ser<br>fiel prisionera. | 2940 |
| IRÍFILE  |                | Levanta,<br>que, si aprendiste lo fiel,<br>yo podré poco o de Tiro<br>reina has de ser.                                                                      | 2945 |
| UNOS     | <i>Dentro.</i> | No ha de ser.                                                                                                                                                |      |
| OTROS    | <i>Dentro.</i> | Sí ha de ser.                                                                                                                                                |      |
| IRÍFILE  |                | ¿Qué estruendo es este?                                                                                                                                      |      |
| DEIDAMIA |                | No apures su acento, que es<br>oráculo contra mí<br>y es fuerza ser cierto.                                                                                  | 2950 |
| TOANTE   | <i>Dentro.</i> | Aunque<br>lo resistáis, la habéis hoy<br>de aclamar y obedecer.                                                                                              |      |
| TODOS    | <i>Dentro.</i> | Antes perderemos todos<br>las vidas.                                                                                                                         |      |
|          |                | <i>Ruido de armas dentro.</i>                                                                                                                                |      |
| TOANTE   | <i>Dentro.</i> | ¿Qué esperáis, pues?                                                                                                                                         | 2955 |
| TODOS    | <i>Dentro.</i> | ¡Muera Toante, que nos quiere<br>avasallar!                                                                                                                  |      |
|          |                | <i>Sale Toante riñendo con algunos soldados, Morlaco, y Cósdroas deteniéndolos.</i>                                                                          |      |
| CÓSDROAS |                | Detened<br>el furor; puedan mis canas,<br>ya que a este tiempo llegué,                                                                                       |      |

nunca más bien hallada / que aqueste rato que estoy / puesta, señora, a tus plantas. / Y así, viendo desde el muro / que en estos jardines andas, / a ellos bajé, solo a fin / de saber si algo me mandas» (vv. 1459-1465). La alusión a las flores, a las que ha hurtado «su oficio» remite a la cuarteta gongorina «Aprended, Flores, en mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui / y hoy sombra mía aun no soy» (*Antología poética*, p. 616). Como las flores, que fugazmente se marchitan, Deidamia ha visto su suerte truncada en «lo que va de ayer a hoy» y ha aprendido de Irífile a ser fiel prisionera.

v. 2949 *apures*: *apurar*: «Metafóricamente es averiguar y llegar a saber de raíz y con fundamento alguna cosa, como apurar una noticia, un cuento, una mentira etc.» (*Aut.*). Comp. en esta comedia: «venid todos. Apuremos / qué duda o verdad es esta» (vv. 3832-3833); *Basta callar*: «Temor, apura / lo que puedas de su enfado, / que quizá Celio entendió / algo de lo que pasó» (vv. 2529-2532).

v. 2957a: hemos añadido a Morlaco en la acotación, al que no se hace referencia en VT, ya que el gracioso también está presente en escena. Hartzenbusch notó el pequeño despiste, que también corregimos en nuestra edición.





|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                     |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| CÓSDROAS | <p>disculpa de lo cruel.<br/> Es verdad; yo lo propuse<br/> así, y es fuerza que esté<br/> de parte de mi propuesta<br/> y de su razón. Y, pues<br/> no mal servida, señora,<br/> coronada de laurel,<br/> vuelves libre y vitoriosa,<br/> vengado el fatal desdén<br/> de tu rota y tu prisión,<br/> a tu primero dosel,<br/> no a tus auxiliares culpes<br/> que se quieran mantener<br/> en lo que ganaron libres<br/> y vitoriosos también.</p> | <p>3000</p> <p>3005</p> <p>3010</p> |
| TOANTE   | Primero que yoñ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                     |
| IRÍFILE  | Tampoco                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                     |
| TOANTE   | <p>respondas tú; yo lo haré.<br/> Pues, si has de responder tú<br/> y lo que has de responder<br/> sé ya, no lo quiero oír,<br/> por no obligarme a tener<br/> queja de ti en que desistas<br/> de mi intento. Y, así, habré<br/> de huir el desaire de ahora<br/> hasta enmendarle después.</p>                                                                                                                                                    | <p>3015</p> <p>3020</p>             |
| IRÍFILE  | <p><i>Vase.</i><br/> Pensaréis que me ha ofendido<br/> vuestro empeño; pues sabed<br/> que, mucho más que sentir,<br/> me ha dado que agradecer,<br/> pues, aunque quisierais todos<br/> aclamarme, es mi altivez<br/> tan mía que no admitiera<br/> aun más supremo interés<br/> a la vista de Deidamia,<br/> conque suyo es el laurel.<br/> Admitidla a ella, que yo,<br/> gozosañ</p>                                                            | <p>3025</p> <p>3030</p>             |
| CÓSDROAS | <p>La voz detén,<br/> que, de haber de admitir otra,</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 3035                                |

vv. 2997-2999 *pues no nos permite ser [j]* *disculpa de lo cruel*: el soldado denuncia la actitud despótica de Toante. El general persa trata de imponer su voluntad al pueblo sin respetar la decisión acordada, de modo que antepone su capricho personal al deseo colectivo de elegir libremente a su rey. Comienza aquí el debate planteado en los siguientes versos sobre quién debe ser elegido nuevo reinante de Tiro y en quién debe recaer la decisión. Las posturas enfrentadas de Toante, Irífile y los soldados persas ponen de manifiesto la reflexión sobre temas pertenecientes al ámbito político y moral, como el ejercicio del poder, el abuso de autoridad o la libertad del individuo. Sobre estas cuestiones en Calderón ver los múltiples trabajos de Arellano, entre los que pueden citarse Arellano, 2002, 2008 o 2017. También puede consultarse el apartado dedicado a la «Autoridad y poder» en los temas de la comedia.

|                  |                                                                                                                                                                                                                                                                            |      |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TODOS<br>MORLACO | tú nos estabas más bien.<br>Rey queelijamos queremos.<br>Sí, que es gran dicha tener<br>rey que hiciera la elección,<br>aunque no naciese rey.                                                                                                                             | 3040 |
| IRÍFILE          | (¡Oh, vulgo, espejo de tantas<br>lunas, cuantas al primer<br>viso su parecer miran<br>y adoran su parecer!<br>¿Quién te podrá resistir?)<br>Deidamia, conmigo ven,<br>que, ya que no sea bastante<br>a que obediencia te den,<br>partiré a Ceilán contigo.                 | 3045 |
| DEIDAMIA         | (¿Quién, cielos, se llegó a ver,<br>huido Cenón con la armada,<br>en el mar sin un bajel,<br>sin un vasallo en la tierra<br>y en tierra y mar a merced<br>de una piedad engañada,<br>pues, ignorando el doblez,<br>no venga lo que hice mal<br>y premia lo que hice bien.) | 3050 |
| CÓSDROAS         | Para atajar semejantes<br>competencias, fuerza es<br>abreviar con la elección.<br>Y, así, los ojos poned<br>en quién ha de preferiros.                                                                                                                                     | 3055 |
| SOLDADO 2        | Supuesto que no ha de ser<br>Toante, a quien, por general,<br>le tocaba preceder,<br>respecto de que ya estamos<br>todos sospechosos dél,<br>excluido una vez, ¿quién duda<br>que me toca suceder<br>en su segundo lugar,<br>pues las tropas goberné                       | 3060 |
|                  |                                                                                                                                                                                                                                                                            | 3065 |
|                  |                                                                                                                                                                                                                                                                            | 3070 |

vv. 3055-3059 *a merced [j]* y *premia lo que hice bien*: Deidamia alude a Irífile, quien como «piedad engañada» ignora cuál era la verdadera intención de la dama fenicia al enviarla de nuevo a Ceilán. Por ello, premia la «hidalga acción», esto es, darle la libertad devolviéndola a su patria, y no se venga de la «villana», es decir, impedir su marcha y consentir el rapto de Leonido para que Cenón la vea en brazos de otro hombre.

v. 3057 *doble*: «simulación que alguno tiene en lo que obra, procurando ostentar con palabras y demostraciones lo contrario de lo que tiene en el corazón y quiere ejecutar» (*Aut.*). Comp. *Fineza*: «Bien ves / si eres traidor, pues que tratas / mis favores con doblez. / ¿Cómo, sabiéndolo, hasta ahora / callaste?» (*Comedias*, IV, pp. 1342-1343).

v. 3064 *preferiros*: *preferir*: Cuervo recoge el uso transitivo del verbo con el sentido de ‘superar, exceder, aventajar’. Cósdroas se refiere, por tanto, a que se centren en la decisión de quién ha de gobernarlos, regirlos. Comp. *Hijos de la Fortuna*: «En fin, ¿hemos de pasar / por el desaire de vernos / preferir de una extranjera?» (*Comedias*, III, p. 378).

|           |                                                                                                                                                                                                   |      |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|           | de Irífile y de Ceilán<br>antes que él viniese a ser<br>auxiliar caudillo suyo?                                                                                                                   | 3075 |
| SOLDADO 1 | Ese pretexto más es<br>contra ti que en tu favor,<br>pues no es justo anteponer<br>el natural al estraño                                                                                          | 3080 |
| SOLDADO 2 | que la vino a socorrer.<br>Sí es en fueros de dominio,<br>pues al natural, más fiel<br>que al estraño, mirará<br>el que le ha de obedecer.                                                        | 3085 |
| SOLDADO 1 | ¿A qué huésped no se da<br>el primer lugar?                                                                                                                                                       |      |
| SOLDADO 2 | Al que,<br>queriéndoselo él tomar,<br>no aguarda a que se le den.                                                                                                                                 | 3090 |
| SOLDADO 1 | El socorrido es deudor<br>al que se empeñó por él.                                                                                                                                                |      |
| SOLDADO 2 | Pagarse uno de su mano<br>no es socorro, es interés.                                                                                                                                              |      |
| UNOS      | Es razón.                                                                                                                                                                                         |      |
| OTROS     | Es tiranía.                                                                                                                                                                                       |      |
| CÓSDROAS  | Mirad.                                                                                                                                                                                            |      |
| TODOS     | ¿Qué habemos de ver?                                                                                                                                                                              | 3095 |
| CÓSDROAS  | Que, a vista de monarquía<br>que está por establecer,<br>mover cuestión que las armas<br>hayan de ajustar, más es<br>empezarla a destruir<br>que acabarla de vencer.<br>Haya medio que os ajuste. | 3100 |

vv. 3077-3085 *ese pretexto más es* [j] *el que le ha de obedecer*: nueva discusión sobre cuál debe ser el criterio que prime en la elección del rey a partir de la contraposición de los conceptos *natural*, «el que ha nacido en un pueblo o reino» (*Aut.*) y *extraño*, entendido como el «extranjero, forastero, que no es nuestro, o es ajeno, lo que es de otro reino, de otra casa, familia, lugar, etc.» (*Aut.*). Diplomáticos como Saavedra Fajardo también reflexionaron sobre el origen «natural» o «extranjero» del príncipe en su tratado *Empresas políticas* (Empresa LIX, pp. 694-695).

vv. 3098-3101 *mover cuestión que las armas* [j] *que acabarla de vencer*: *mover*: «excitar o dar principio a alguna cosa, en lo físico o en lo moral, como mover guerra, mover discordia, etc.» (*Aut.*). *Cuestión*: «riña, pendencia, quimera o alboroto» (*Aut.*). Comp. *Antes que todo*: «la conversación en bandos, / al lado del forastero / unos, y otros a mi lado, / todo era voces. No mucho / duró la cuestión que, dando / una estocada en su pecho, / de parte a parte le pasó» (vv. 200-206). El comentario del anciano persa, máximo representante de la sabiduría y de la prudencia, es similar a la sentencia pronunciada por Alejandro Magno en los versos finales de la comedia: «que el hacer paces también / suelen ser triunfos de guerra» (vv. 3965-3966). En ambos casos subyace una defensa de la paz y la condena de las armas como medio para la resolución de conflictos. Es difícil no vincular este tipo de comentarios con la realidad sociopolítica del dramaturgo. La monarquía española estaba sumida en una larga guerra con Francia que remató a finales de 1678 gracias a la firma de la denominada Paz de Nimega. Es muy probable que Calderón incorporase esta clase de discursos de carácter antimilitarista para elogiar la decisión real de concluir la guerra. Puede verse al respecto el apartado dedicado a la datación de la comedia.

|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |      |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TODOS<br>CÓSDROAS | ¿Qué medio?<br>El que yo os daré,<br>sin excepción de personas,<br>igual a todos.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |      |
| TODOS<br>CÓSDROAS | Di, pues.<br>La primer fábrica altiva<br>que se labró en Tiro fue<br>un templo a Apolo, bien como<br>tutelar patrón, a quien<br>siempre encargó sus progresos<br>de los fenicios la fe,<br>y, supuesto que ha querido<br>que venga a nuestro poder,<br>claro está que nos querrá<br>agradecidos, con que<br>a él debemos acudir<br>para que nos diga él<br>a quién en su nombre quiere<br>que le aclamemos por rey. | 3105 |
| SOLDADO 2         | ¿Cómo nos lo ha de decir,<br>si mudo oráculo es<br>y no responde?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 3110 |
| CÓSDROAS          | Con una<br>señal que no puede ser<br>de otro sino suya.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | 3115 |
| TODOS<br>CÓSDROAS | ¿Cómo?<br>Lo primero habéis de hacer<br>sacrificios a sus aras,<br>suplicándole que os dé<br>rey de su mano; y, fiando<br>que os oiga, salir después<br>todos a la falda de ese<br>monte excelso, a cuyo pie<br>yace un valle que capaz<br>de albergar a todos es,                                                                                                                                                  | 3120 |
|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 3125 |
|                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 3130 |

vv. 3112-3119 y *supuesto que ha querido* [j] *que le aclamemos por rey*: debido al estrecho vínculo que parecía existir entre los fenicios y el sol, no resulta extraño que Calderón eligiera a Apolo como su dios tutelar, capaz de revelar quién debería ser el nuevo rey de Tiro. Ver nota al v. 185. Por añadidura, como apunta Blázquez, «por simbolizar el orden armonioso y por ser el dios de la luz, [Apolo] es considerado también como el dueño del don de la profecía, que descubre y aclara los arcanos del futuro, y portador de los oráculos divinos» (2005, p. 87). En efecto, Pérez de Moya dedicó un artículo de su *Filosofía secreta* a explicar la conexión de Apolo con el ámbito de la adivinación: «A Apolo se le atribuye la sabiduría, y la sabiduría es por la que saben algunas cosas advenideras, y los simples al saber las cosas futuras llaman adivinar. O dicese esto en cuanto Apolo es planeta, porque el Sol es fuente de toda lumbre, la cual da claridad con que se manifiestan las cosas oscuras y tenebrosas» (*Philosophía secreta*, 2, 19, 3, p. 252).

vv. 3128-3129 y *fiando* / *que os oiga*: ‘y confiando en que os oiga’; *fiar*: Cuervo recoge el uso transitivo del verbo con una cláusula subordinada como acusativo en la acepción de ‘esperar, tener seguridad de que se realice lo que se desea’. Comp. *El día mayor de los días*: «Y así vuelvo a ti fiando / que, piadoso y liberal, / me saques de duda igual» (vv. 1514-1516); *El santo rey don Fernando I*: «fio que en su ciencia sabia / hallaré la inteligencia / aun de escrituras más altas» (vv. 508-510).



|          |                                                                                                                                                                                                                                                                                      |      |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|          | tan igual, que superior<br>ni inferior ninguno esté.                                                                                                                                                                                                                                 | 3135 |
|          | Aquí velaréis la noche<br>invocando al sol, de quien<br>ya sabéis que, árbitro Apolo,<br>gobierna el carro, y aquel<br>que le salude el primero,<br>dél permitiéndose ver<br>antes que de los demás<br>mañana al amanecer,<br>claro está que el elegido<br>vendrá entre todos a ser, | 3140 |
|          | pues a él primero que a todos<br>le ilustra su rosicler,<br>con que ninguno podrá<br>queja del otro tener,                                                                                                                                                                           | 3145 |
|          | pues, influida de Apolo,<br>la luz del sol será el juez.                                                                                                                                                                                                                             | 3150 |
| TODOS    | En tan prudente consejo<br>fuerza es venir todos.                                                                                                                                                                                                                                    |      |
| CÓSDROAS | Pues<br>empiece la aclamación<br>desde luego y, sin perder<br>tiempo, al templo vamos, donde<br>en religioso tropel<br>digamos, tal vez festivos<br>y enternecidos tal vez:                                                                                                          | 3155 |
|          | <i>Ven, sacro Apolo, ven,<br/>y, oráculo sin voz, dinos a quién<br/>laurel y luz han de ceñir, poniendo<br/>tú la luz y nosotros el laurel.</i>                                                                                                                                      | 3160 |

vv. 3138-3139 *árbitro Apolo / gobierna el carro*: referencia a la iconografía helénica que representa al sol como un carro arrastrado por los caballos alados de Apolo. Ver al respecto Ripa, I, pp. 167-168. El propio dios, dramatizado en *Apolo y Climene*, explica que «Cuando Júpiter, supremo / dios de dioses, distribuye / el universo [j] / yo, por hijo de Latona, / en tal cuidado le puse / que fió de mi cuidado / del sol el carro, en quien tuve / el imperio de los rayos / y el tridente de las luces» (*Comedias*, IV, pp. 1141-1142). Comp. *Príncipe constante*: «Mira que ya la noche, / envuelto en sombras, el luciente coche / del sol esconde entre las sombras puras» (vv. 2573-2575).

vv. 3139-3145 y *aquel [j] vendrá entre todos a ser*: el método empleado para la elección del nuevo rey de Tiro, esto es, «quien primero viera la salida del sol», ya aparecía en la fuente de la que se sirvió Calderón. Ver al respecto *Epítome*, XVIII, p. 307. No obstante, el dramaturgo confiere a la pieza una dimensión simbólica y mitológica de la que carece la anécdota narrada por Justino. El sol, como astro rey, es quien sustenta el mayor poder para decidir quién debe gobernar Tiro. La identificación sol=rey, tópica en el universo calderoniano, adquiere especial relevancia en este punto de la comedia. Ver nota a los vv. 336-337.

v. 3147 *rosicler*: «El color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada. Pudo tomar el nombre de las voces rosa y claro» (*Aut.*). Es recurrente en Calderón para aludir al color del cielo en el momento de la aurora o de la puesta de sol. Comp. *Basta callar*: «Pues que ya el primer albor, / confundiendo poco a poco / vislumbres y sombras va, / dando al día rosicler» (vv. 2484-2487); *Secreto*: «siempre el sol con vos se ve / coronado de esplendor, / ceñido de rosicler, / no pensé que era tan tarde, / señora, porque pensé / que a cualquier hora que os viese / sería al amanecer» (vv. 2729-2735).

TODOS Y MÚSICA      *Ven, sacro Apolo, ven,  
y, oráculo sin voz, dinos a quién  
laurel y luz han de ceñir, poniendo  
tú la luz y nosotros el laurel.*

*Repiten todos la música y vanse.*  
*Córrese una cortina y se ve a Leonido sentado junto a un bufete.*

LEONIDO

Cielos, ¿qué lejanas voces,  
ya dulcemente festivas,  
ya confusamente altivas, 3170  
pueblan los vientos veloces  
con tan nueva confusión  
que, sonando en todo Tiro,  
deste escondido retiro  
la voluntaria prisión 3175  
han podido penetrar  
sin que me den a entender  
si las entona el placer  
o las lamenta el pesar,  
puesto que mezclarse ven 3180  
los desiguales acentos  
de voces y de instrumentos  
diciendo ni al mal ni al bien?

*La música dentro, a lo lejos.*

ÉL Y TODOS      *Ven, sacro Apolo, ven,  
y, oráculo sin voz, dinos a quién  
laurel y luz han de ceñir, poniendo  
tú la luz y nosotros el laurel.*

*Sale Toante abriendo una puerta y trae luz y una cestilla en las manos.*

|         |                                                                                                                                                   |      |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| LEONIDO | Seas, Toante, bien venido<br>que, aunque siempre he deseado<br>la deshora en que el cuidado<br>tuyo entra a verme, hoy ha sido<br>con más ansias. | 3190 |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|

TOANTE Como entrar,  
Leonido, de día no puedo,

v. 3167 *bufete*: «mesa grande o a lo menos mediana y portátil que regularmente se hace de madera o piedra más o menos preciosa y consta de una tabla o dos juntas que se sostienen en pies de la misma u otra materia. Sirve para estudiar, para escribir, para comer, y para otros muchos y diversos usos» (*Aut.*). Sobre la funcionalidad en escena del bufete en el teatro del Siglo de Oro, ver Ruano de la Haza, 2000, pp. 105-106.

v. 3190 *deshora*: «Tiempo importuno y no conveniente. Es compuesto de la preposición *des*, y el nombre *hora*» (*Aut.*). El diccionario autoriza la definición con este mismo pasaje de Calderón. Comp. *Galán*: «mi padre y mi hermana fueron / asistiendo cuidadosos / los prácticos obedientes / de un grande físico docto / que entraba a verme a *deshora* / recatado y temeroso» (vv. 1787-1792).

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                  |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
|         | hasta que la noche el miedo<br>me asegure con dejar<br>la familia recogida<br>—y hoy a causa de una grande<br>novedad es fuerza que ande<br>desvelada—, la comida<br>antes no pude traer.<br>Siéntate y come.                                                                                                                                                                                                                                                                    | 3195<br><br><br><br><br><br><br>3200                             |
| LEONIDO | Primero<br>que alimente el cuerpo, espero<br>de otro manjar mantener<br>el alma. ¿Qué novedad<br>es la que te ha detenido?<br>Que unas voces que han podido<br>romper de esta soledad<br>la clausura en confusión,<br>Toante, me han puesto. Ya ves<br>cuán mal adivina es<br>la vaga imaginación<br>de un triste, y que el pensamiento<br>es verdugo tan cruel<br>que, aunque uno confiese, él<br>prosigue con el tormento.<br>Dime, pues, la novedad;<br>rescátame a mí de mí. | 3205<br><br><br><br><br><br><br><br><br><br>3210<br><br><br>3215 |
| TOANTE  | A Irífile pretendí<br>poner en la majestad<br>de reina de Tiro.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                  |
| LEONIDO | ¿Eso<br>más te debo? Agradecida<br>el alma, segunda vida,<br>Toante, deberte confieso,<br>pues empeñarte por ella<br>no dudo sería en favor<br>de aquel trance que mi amor<br>te descubrió.                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 3220<br><br><br><br><br><br><br>3225                             |
| TOANTE  | (¡Dura estrella<br>es la que a un noble le obliga<br>a estar en neutralidad                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                  |

v. 3207 *esta*: hemos detectado un despiste en el empleo del determinante en VT, cuya lectura es «tu». Parece una errata obvia, ya que quien se encuentra en clausura es el propio Leonido, no Toante. Tanto la tradición manuscrita como los editores modernos han subsanado el error sustituyendo el posesivo por el demostrativo «esta», de manera que tomamos su lectura.

vv. 3224-3227 *pues empeñarte por ella* [j] *te descubrió: empeñarse*: «Vale también obligarse y tomar por su cuenta el cumplimiento de alguna cosa, como favorecer a uno, esforzar tal dictamen, patrocinar tal partido, etc.» (*Aut.*). Leonido, ajeno a la verdad, cree que la proposición de Irífile como nueva reina de Tiro es un gesto de Toante para favorecer a su dueño y al amor que siente por la dama persa. La referencia a «aquel trance que te descubrió mi amor» remite a los vv. 2422-2433, cuando, tras la muerte de Anteo, Leonido trata de confesar a Toante que ama a Irífile.

|            |                                            |      |
|------------|--------------------------------------------|------|
| LEONIDO    | lidiando amor y lealtad!)                  | 3230 |
| TOANTE     | Prosigue.                                  |      |
|            | No que prosiga                             |      |
|            | pretendas, porque, si ha sido              |      |
|            | pensar que reina se vea,                   |      |
|            | sentirás que no lo sea.                    |      |
| LEONIDO    | ¿Cómo?                                     |      |
| TOANTE     | Como habiendo oído                         | 3235 |
|            | todos mi proposición,                      |      |
|            | quieren sin razón ni ley                   |      |
|            | fundar reino cuyo rey                      |      |
|            | ha de ser a su elección.                   |      |
|            | Y no aquí la novedad                       | 3240 |
|            | para; otra hay que, si la historia         |      |
|            | la encomienda a la memoria,                |      |
|            | pondrá en duda su verdad.                  |      |
| LEONIDO    | ¿Qué es?                                   |      |
| TOANTE     | En bandos divididos                        |      |
|            | sobre si le han de nombrar                 | 3245 |
|            | del ejército auxiliar                      |      |
|            | o natural, persuadidos                     |      |
|            | de Códroas en cuanto fueron                |      |
|            | las públicas elecciones                    | 3250 |
|            | motivos de sediciones,                     |      |
|            | todos se comprometieron                    |      |
|            | en que Apolo haya de ser                   |      |
|            | árbitro y que su rey sea                   |      |
|            | el primero que le vea                      | 3255 |
|            | mañana al amanecer,                        |      |
|            | a cuyo fin van diciendo,                   |      |
|            | por si aquí no lo oyes bien:               |      |
|            | <i>Él y la música a lo lejos.</i>          |      |
| ÉL Y TODOS | <i>Ven, sacro Apolo, ven,</i>              |      |
|            | <i>y, oráculo sin voz, dinos a quién</i>   |      |
|            | <i>laurel y luz han de ceñir, poniendo</i> | 3260 |
|            | <i>tú la luz y nosotros el laurel.</i>     |      |
| TOANTE     | Mas ¿por qué te has suspendido?            |      |
| LEONIDO    | Por informarme mejor.                      |      |
|            | En fin, ¿el que el resplandor              |      |
|            | del sol vea amanecido                      | 3265 |
|            | primero será rey?                          |      |
| TOANTE     | Sí.                                        |      |
| LEONIDO    | ¿Qué harás por mí cuando seas              |      |
|            | tú el primero que le veas?                 |      |
| TOANTE     | ¿De qué suerte?                            |      |
| LEONIDO    | Escucha.                                   |      |

Luego, al contrario ahora, 3280  
si en la eminencia más alta,  
cuando nos va anocheciendo  
hiere su luz, claro está  
que en la más alta herirá  
cuando venga amaneciendo, 3285  
porque, si en un horizonte  
es la cumbre lo postrero,  
también será lo primero  
la cumbre deste otro monte.  
Y, así, cuando otros a oriente <sup>379</sup> 3290  
miren del valle en la falda,  
vuelve tú a oriente la espalda  
con la vista en occidente,  
que, si a despuntar comienza,  
subiendo para bajar, 3295  
no puede al valle llegar  
si no es que la cumbre venza,

v. 3272 *luego*: «al instante, sin dilación, prontamente» (*Aut.*). Comp. *Amado*: «y lo que ha de ser mañana / mejor será que sea luego. / Y, pues el esquite está / en la playa, y en el puerto / el bajel, no hay que esperar, / sino dar la vela al viento» (vv. 3273-3278).

v. 3277 *arrebol*: «color rojo que toman las nubes heridas con los rayos del sol, lo que regularmente sucede al salir o al ponerse» (*Aut.*). Como señala Antonucci, 1999, p. 234, «en Calderón a menudo *arrebol* indica sencillamente el esplendor brillante de los cuerpos celestes luminosos, sobre todo del sol». Comp. *Auristela*: «y pues la ventura mía / armas y caballo aquí / me previno, antes que el sol / con desmayado *arrebol* / llevando el día a otra esfera, / caducando luces muera / en el piélago español [j] » (vv. 643-649); *Lindabridis*: «Detente, no expires, sol, / deja, deja un *arrebol* / compadecido a tu nombre» (*OC, II*, p. 2065).

vv. 3290-3301 y así, cuando otros a oriente [J] le habrás visto tú en la cumbre: la idea planteada por Leonido para que Toante sea elegido rey no es de invención calderoniana, sino que fue relatada por Justino. El autor del *Epítome* también atribuye la estratagema al dueño del esclavo Estratón: «cuando los esclavos, al discutir sobre la situación de la república, decidieron elegir un rey de su clase, y precisamente como más grato a los dioses a quien primero viera la salida del sol, refirió la propuesta a su dueño Estratón, que estaba [su dueño] en un secreto escondrijo. Instruido por este, cuando todos en medio de la noche habían acudido a la misma llanura, mientras los otros miraban hacia oriente, solo él miraba a occidente. Al principio, a los otros pareció una locura buscar la salida del sol en el occidente. Pero cuando empezó a llegar el día y a resplandecer en su nacimiento sobre las casas más elevadas de la ciudad, mientras los demás miraban para ver al sol mismo, este fue el primero en mostrar a todos el resplandor del sol en el tejado más elevado de la ciudad. No pareció esta estratagema propia de un esclavo y, al preguntarle por su autor, admitió que se trataba de su dueño» (*Epítome*, XIX, p. 207).



TOANTE

con que al brujulear su lumbré  
 todos para saludalle,  
 antes que ellos en el valle 3300  
 le habrás visto tú en la cumbre.  
 Aunque pensaba, ofendido  
 de ese bruto vulgo infiel,  
 no ir a concurrir con él,  
 de tu ingenio iré advertido 3305  
 por dos razones: la una,  
 dado caso que yo sea  
 el primero que le vea,  
 por mejorar tu fortuna  
 el día que, coronado, 3310  
 partiendo el laurel contigo,  
 te declare por mi amigo;  
 la otra, por verme vengado  
 del desaire en que me vi  
 cuando a Irífile pensé 3315  
 coronar.

Yéndose.

LEONIDO

Oye, pues fue  
 ese tu intento, por mí  
 no Irífile ha de perder  
 la acción que ya se tenía,  
 que industria que ha sido mía 3320  
 contra ella no ha de ser.  
 Y, pues por darte la vida<sup>329</sup>  
 la vida me diste, si hoy,  
 Toante, un reino te doy,  
 ¿quién duda que, repetida 3325  
 la deuda, repetirás  
 también su igual recompensa?,  
 que a mí el reino me das piensa  
 si a Irífile se le das.  
 Por mí y por ti a Tiro adquiera, 3330  
 pues por más fácil arguyo

v. 3298 *brujulear*: «atisbar o descubrir por indicios cierta cosa que ocurre» (*Moliner*). Comp. *Mejor está*: «y por más que codicioso / brujulear y descubrir / quise, entre lejos y sombras / solo alcancé, solo vi / no sé qué rasgos de nácar, / de un cendal azul turquí [j] » (*Comedias*, VI, p. 928).

vv. 3322-3329 *Y pues por darte la vida [j] si a Irífile se le das*: la argumentación lógica de Leonido se fundamenta en su puro interés personal por alcanzar el amor de Irífile. La ayuda que brinda a Toante para que sea nombrado nuevo rey no es desinteresada, sino que lo favorece porque así podrá exigirle a cambio que ceda el trono a Irífile con la convicción de que ella le dará su mano.

v. 3330 *a Tiro adquiera*: resulta un tanto extraña esta *a* ante complemento directo inanimado. Sin embargo, señala Keniston, 1937, § 2.27 que podía aparecer cuando el complemento precedía al verbo, como es el caso. Rodríguez-Gallego, 2012, p. 201, nota al v. 551 también anotó un caso similar en su edición de *Judas Macabeo*: «No a los vientos veloces / llene el clarín con apacibles voces» (vv. 551-552).

|                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |      |
|----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TOANTE                                 | <p>dar un don cuando sea tuyo<br/>que no cuando no lo era.<br/>(¡Que oiga esto y que calle! Sí,<br/>que no enmienda mis recelos<br/>el hablar, pues darle celos<br/>no es quitármelos a mí<br/>y es deslucir mi lealtad,<br/>pues, si a un tiempo —¡pena fiera!—<br/>vida con celos le diera,<br/>¿dónde estaba la piedad?)<br/>¿Qué dices?</p> | 3335 |
| LEONIDO<br>TOANTE                      | <p>(¡Estraña lucha!)<br/>Que, pues la noche vencida<br/>va, no el ir tarde lo impida.<br/>Adiós.</p>                                                                                                                                                                                                                                            | 3340 |
| LEONIDO                                | <p>Adiós, pero escucha:<br/>pues que sabe, como quien<br/>presente estuvo, que vivo,<br/>sepa que de ti recibo<br/>lo que a ella ofrezco, que es bien<br/>que de aquel amante arrojo<br/>que ciego me despechó<br/>perdón la pida, y que yo<br/>te fío su desenojo.<br/>Satisfazla tú por mí.</p>                                               | 3345 |
| TOANTE                                 | <p>Cuanto a mí me toca haré,<br/>y doy palabra]</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                             | 3350 |
| LEONIDO<br>TOANTE<br>LEONIDO<br>TOANTE | <p>¿De qué?<br/>¿de que, si consigo]</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 3355 |
|                                        | <p>Di.<br/>¿la corona que los dos<br/>nos prometemos, con ella<br/>corone a Irífile bella.<br/>¿Quieres más?</p>                                                                                                                                                                                                                                | 3360 |
| LEONIDO<br>TOANTE                      | <p>No.<br/>Pues adiós.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |      |

*Vanse, y salen los hombres y mujeres que puedan, y canta la música.*

|          |                                                                                                                                                        |      |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TODOS    | <p><i>Ven, sacro Apolo, ven,<br/>y, oráculo sin voz, dinos a quién<br/>laurel y luz han de ceñir, poniendo<br/>tú la luz y nosotros el laurel.</i></p> | 3365 |
| CÓSDROAS | <p>Cese ya la aclamación<br/>tantas veces repetida,<br/>pues se acerca la ocasión</p>                                                                  |      |

---

3350-3351 *aquel amante arrojo* / *que ciego me despechó*: Leonido alude al rapto de Irífile cuando esta viajaba en el convoy rumbo a Ceilán.

|        |                                                                                                                     |      |
|--------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|        | de que aplaudáis la venida<br>del sol con nueva canción.                                                            | 3370 |
| CORO 1 | <i>Luciente alma del día,<br/>que, en campos de zafir,<br/>de otro cenit buscando<br/>vienes nuestro cenit; ...</i> |      |
| CORO 2 | <i>...gran corazón del cielo,<br/>que, en ese azul viril,<br/>si un nadir obscureces,<br/>luces otro nadir...</i>   | 3375 |
| CORO 1 | <i>...arrebolando luces<br/>de nieve y de carmín, ...</i>                                                           | 3380 |
| CORO 2 | <i>...abrevia el curso, pues<br/>te invocan a ese finj</i>                                                          |      |
| CORO 1 | <i>j la aurora con llorar, ...</i>                                                                                  |      |
| CORO 2 | <i>j el alba con reír.</i>                                                                                          |      |

*Sale Toante.*

|        |                                                                           |      |
|--------|---------------------------------------------------------------------------|------|
| TOANTE | «¿La aurora con llorar,<br>el alba con reír?».<br>Bien dicen, pues al sol | 3385 |
|--------|---------------------------------------------------------------------------|------|

vv. 3373-3374 *de otro cenit buscando / vienes nuestro cenit*: *cenit*: «El punto de la esfera celeste que corresponde directa y perpendicularmente sobre nuestra cabeza en el hemisferio superior de nuestro horizonte» (*Aut.*) y por extensión, «punto culminante o momento de apogeo de alguien o algo» (*DLE*). Desde el punto más alto del horizonte, Apolo, identificado aquí con el sol, busca a su nuevo rey, a la figura de máxima autoridad entre los persas.

vv. 3376-3378 *que, en ese azul viril [j] luces otro nadir*: *viril*: «Vidrio muy claro y transparente, que se pone delante de algunas cosas para reservarlas o defenderlas, dejándolas patentes a la vista» (*Aut.*). Aquí es metáfora del cielo, como en multitud de obras calderonianas. Comp. *El gran mercado del mundo*: «[j] que emperatriz / es del imperio mejor / que cubre ese azul viril, / por cuantos rumbos el sol / huella campos de zafir / desde que topacio nace / hasta que muere rubí» (vv. 203-209); *La inmunidad del sagrado*: «¡Oh tú, de piedad claro sol, a quien es / sagrado sitial el purpúreo viril!» (vv. 531-532). *Nadir*: ‘punto inferior que corresponde al recorrido solar’, en oposición al cenit. Comp. *Argenis*: «Cúbrese el cielo de luto / y el sol, bajando al nadir, / aperciendo tragedias, / vistió púrpura y carmín» (vv. 2936-2939); *Andrómeda y Perseo*: «mira el sol —desde el cenit, / en cuya abrasada cuna / nace encendido rubí, / hasta donde, en urna helada / del contrapuesto nadir, / muere, pálido topacio—» (vv. 1605-1610).

vv. 3379-3380 *Arrebolando luces / de nieve y de carmín*: *arrebolar*: «Hermoscar dando el color del arrebol. Es usado en lo poético» (*Aut.*). Ver nota al v. 3277. La salida del sol tiñe el cielo de un color rosado, mezcla del blanco de la nieve y del rojo del carmín. En los vv. 3471-3476 Toante se refiere al momento en el que el sol nace y se asoma por la cumbre del monte en términos muy similares: «en dorado reflejo / de arrebol carmesí, / con soñolienta luz / de madrugada abril, / ve el carro coronado / de rosa y de jazmín». Comp. *La piel de Gedeón*: «Apenas de carmín, de nieve y grana, / matizados darán sus arrebolos, / en un sol tantos soles / cuantos de nuestras armas los reflejos» (vv. 779-782); *Faetón*: «¡Bellas hijas del Aurora, / dulces driades en quien [j] / depositó el rosicler / de sus primeros albores / en la iluminada tez / que dio la nieve al jazmín / y la púrpura al clavel» (*Comedias*, IV, p. 677); *Celos*: «Apenas el alba corona risueña / los riscos de rosa, clavel y jazmín, / cuando por ella me dejas, gustando / de verme llorar, por verla reír» (*OC*, I, p. 1804).

vv. 3383-3384 *...la Aurora con llorar, ... / j el alba con reír*: imágenes tópicas muy recurrentes en Calderón. Alba es forma poética del amanecer y, como señala Arellano, 2009b, «reír el alba se llamaba el rayar del alba; (cfr. *Aut.*); se suele contraponer a las lágrimas de la aurora», esto es, a las gotas del rocío. Comp. *El árbol de mejor fruto*: «pues cuando empieza a reír / la alba y a llorar la aurora, / sus flores a medio abrir / copas son en que el sol bebe [j] » (vv. 252-255).

siempre alumbrar le vi,  
a unos para gozar,  
a otros para sentir. 3390  
Y, pues todos a oriente  
para verle venir  
atentos están, yo,  
al contrario, seguir  
de Leonido el consejo 3395  
intento.

*Todos estarán mirando a una parte y Toante se pone a mirar a otro lado.*

|           |                                                                                                                                                                             |      |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| CÓSDROAS  | Proseguid.                                                                                                                                                                  |      |
| CORO 1    | <i>La aurora con llorar,<br/>al ver que has de salir<br/>a hacer mil desdichados<br/>para hacer un feliz; ...</i>                                                           | 3400 |
| CORO 2    | <i>¿ con reír el alba, al ver<br/>que traes al repartir<br/>las dichas una a una,<br/>las penas mil a mil.</i>                                                              |      |
| CORO 1    | <i>Y, pues el bien y el mal<br/>siempre pende de ti,¿</i>                                                                                                                   | 3405 |
| CORO 2    | <i>¿ bien viene que tus rayos<br/>salgan a recibir¿</i>                                                                                                                     |      |
| CORO 1    | <i>¿ la aurora con llorar,...</i>                                                                                                                                           |      |
| CORO 2    | <i>¿ el alba con reír.</i>                                                                                                                                                  | 3410 |
| SOLDADO 1 | <i>¿Pero no hacéis reparo<br/>en un hombre que allí<br/>al oriente la espalda<br/>nos quiere persuadir<br/>que él solo no desea,<br/>desconfiado de sí,<br/>ver al sol?</i> | 3415 |
| SOLDADO 2 | <i>Si la luna<br/>me deja perceber<br/>sus señas, es Toante.<br/>¡Toante!</i>                                                                                               |      |
| CÓSDROAS  | <i>¿Quién llama?</i>                                                                                                                                                        |      |
| TOANTE    | <i>Di,</i>                                                                                                                                                                  | 3420 |
| CÓSDROAS  | <i>¿por qué al sol ver no quieres<br/>siendo solo el que aquí<br/>al oriente no miras?</i>                                                                                  |      |
| TOANTE    | <i>Porque para regir<br/>un reino no el acaso<br/>es el que ha de elegir.<br/>¡Bueno será que vea<br/>al sol un hombre ruin</i>                                             | 3425 |

|         |                                                                                                                                                                                                                     |      |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|         | y ese os mande! A los dioses<br>no se deben pedir<br>precisos los decretos:<br>ellos sabrán por sí<br>obrar, hallando a quien<br>haya de preferir.<br>Y, si por mi justicia<br>quieren volver, aquí<br>me hallarán. | 3430 |
| TODOS   | ¡Qué jactancia<br>tan vana!                                                                                                                                                                                         |      |
| MORLACO | Proseguid,<br>y dejadle en su tema,<br>que, si yo a descubrir<br>llego al sol, se verá<br>quién es rey o ruin.                                                                                                      | 3440 |
| CORO 1  | ¡Oh tú, fénix, que en blanda<br>hoguera de rubí,<br>si para morir naces,<br>mueres para vivir!                                                                                                                      | 3445 |
| CORO 2  | ¡Oh, tú, que siempre viva<br>flor del mejor pensil,<br>sabiendo qué es nacer,                                                                                                                                       |      |

v. 3434 *preferir*: ‘aventajar al resto, gobernar’. Ver nota al v. 3064.

vv. 3435-3436 *Y si por mi justicia / quieren volver*: ‘y si los dioses quieren favorecer mi justicia, ampararla’. Aquí el verbo *volver* acompañado de la preposición *por* tiene el mismo significado que en los vv. 820-821: ‘defender o patrocinar el sujeto o cosa de que se trata’.

v. 3439 *tema*: «Vale también porfía, obstinación o contumacia en un propósito o aprehensión» (*Aut.*). Comp. *Fiera*: «Ya que solamente falta / tu tema o tu frenesí, / tu delirio o tu locura / de enmendar, escucha» (vv. 2600-2603).

v. 3442 *quién es rey o ruin*: nótese el juego paronomásico en el comentario burlesco enunciado por Morlaco entre los términos *rey* y *ruin*. Como apunta Navarro González, 1984, p. 95, uno de los recursos ingeniosos de mayor comicidad en la figura del donaire es precisamente la acumulación de voces parónimas. El crítico detecta múltiples ejemplos en los discursos de los graciosos calderonianos, entre los que destaca la intervención disparatada de Malandrín en *Amado*: «ha de hallar uno portero / y puerto, portada y puerta; / y que, habiéndome portado / yo en mi porte bien, por cierto, / no aporte a puerta ni a puerto / que no le encuentre cerrado» (vv. 2498-2504).

vv. 3443-3446 *¡Oh tú, fénix, que en blanda [j] mueres para vivir!*: la identificación del astro rey con el mito del ave Fénix que, como el sol, nace y muere en un ciclo eterno, aparece frecuentemente en Calderón. Las llamas de la hoguera en las que resurge el ave son del mismo color rojo intenso que los rayos del sol al amanecer. Comp. *El año santo de Roma*: «¿dónde vais con esta siesta, / cuando el sol más encendido, / Fénix de su misma llama, / se está abrasando a sí mismo?» (vv. 1316-1319); *Afectos*: «verás la esfera pulir / de la plaza de palacio / el más hermoso pensil / de plumas y de colores, / que vio el sol desde turquí / campo azul, adonde, fénix / de la Arabia de zafir, / o muere para nacer, / o nace para morir» (*Comedias*, III, p. 565); *Hija del aire II*: «[j] la edad del sol, ese hermoso / lucero que, en blanda hoguera, / fénix del cielo renace / entre sus cenizas mismas» (vv. 1453-1456).

vv. 3447-3448 *¡Oh, tú, que siempre viva / flor del mejor pensil: pensil*: «Rigurosamente significa el jardín que está como suspenso o colgado en el aire, como se dice estaban los que Semíramis formó en Babilonia. Hoy se extiende a significar cualquier jardín delicioso. Díjose *pensil* porque está como pendiendo» (*Aut.*). También es tópica en Calderón la identificación del cielo con un jardín, siendo las estrellas sus flores. En este caso el sol es la flor perpetua, que permanece eternamente en el jardín suspendido, que es el cielo. Comp. *El diablo mudo*: «y rasgando del cielo / el diáfano viril, / en cuyo azul pensil / es cada rosa estrella carmesí, / movida a tu penar, / atenta a tu sentir» (vv. 543-548).



|               |                                  |      |
|---------------|----------------------------------|------|
| CORO 1        | <i>no sabes qué es morir!</i>    | 3450 |
|               | <i>Desmarañada al peine</i>      |      |
|               | <i>de plata y de marfil,...</i>  |      |
| CORO 2        | <i>¿ esparces la madeja</i>      |      |
|               | <i>del fino oro de Ofir.</i>     |      |
| LOS DOS COROS | <i>Ya que árbitro te esperan</i> | 3455 |
|               | <i>deste nuevo país,</i>         |      |
|               | <i>la aurora con llorar,</i>     |      |
|               | <i>el alba con reír</i>          |      |
| TOANTE        | Suspended la voz, pues           |      |
|               | ya no hay que repetir            | 3460 |
|               | la invocación, pues ya           |      |
|               | salió el sol, a quien vi         |      |
|               | yo el primero de todos.          |      |
| TODOS         | ¿Dónde le has visto, si          |      |
|               | apenas el lucero                 | 3465 |
|               | se deja ver?                     |      |
| TOANTE        | Allí.                            |      |
|               | Volved, volved los ojos          |      |
|               | al nevado perfil                 |      |
|               | de aquel opuesto monte:          |      |
|               | veréis que su cerviz,            | 3470 |
|               | en dorado reflejo                |      |
|               | de arrebol carmesí,              |      |
|               | con soñolienta luz               |      |
|               | de madrugada abril,              |      |
|               | ve el carro coronado             | 3475 |
|               | de rosa y de jazmín,             |      |
|               | y veréis juntamente              |      |
|               | que, cuando pretendí,            |      |
|               | despechado, no verle,            |      |
|               | el verle es un decir             | 3480 |
|               | que el más glorioso lauro,       |      |
|               | el triunfo más gentil,           |      |
|               | no es de quien le pretende,      |      |
|               | de quien le rehúsa sí.           |      |
| CÓSDROAS      | ¿A quién tanta evidencia         | 3485 |

vv. 3451-3455 *Desmarañada al peine* [¿] *del fino oro de Ofir*: *madeja*: «Mazo o atado de hilo, lana, algodón o seda, dispuestos en aspa o torno, de tal forma que cuando los quitan de ella, metidos en la devanadera se hacen ovillos con facilidad. Por semejanza se llama el cabello» (*Aut.*). *Ofir*: región oriental famosa por el oro fino que produce, citada ya en la Biblia (*I, Reyes*, 9, 26-28; *Job*, 22, 24). Es recurrente en Calderón en referencia a la luz del sol, de color dorado. Comp. *El diablo mudo*: «Verás de sus entrañas / el virgen seno abrir / y, en literal sentido, / la tierra producir / el sol, / cuyo cenit / el oro engendra del mejor Ofir» (vv. 593-598). Calderón construye una imagen preciosista, de gran riqueza visual, para aludir a los rayos del sol que, al amanecer, son como una dorada cabellera desmarañada que emana luz. Comp. loa para el auto *Sueños hay que verdad son*: «Venid a tejer la florida guirnalda / con quien se corone la rubia madeja / del sol, que feliz restituye hoy al día / en honra del cielo, la fe de la tierra» (*TESO*); *Fieras*: «Sagradas hijas de Apolo, / a quien desde este cenit, / por cuantos círculos corre / hasta su opuesto nadir / para coronar los rizos / de vuestro peinado Ofir, / flores dora ciento a ciento, / luces brilla mil a mil» (vv. 2687-2694).

|           |                                                                                                                                    |      |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|           | deja de concluir <sup>1395</sup><br>siendo tan clara como<br>la luz del sol?                                                       |      |
| MORLACO   | A mí,<br>pues nadie negará<br>que yo primero vi<br>que él al sol.                                                                  | 3490 |
| CÓSDROAS  | ¿Tú, villano?<br>¿Cuándo?                                                                                                          |      |
| MORLACO   | Cuando nací,<br>treinta años antes que él.                                                                                         |      |
| CÓSDROAS  | Quita, bárbaro, vil,<br>y vosotros llegad<br>y a sus plantas rendid<br>la debida obediencia<br>en que todos venís<br>juramentados. | 3495 |
| SOLDADO 1 | (¡Que hubo<br>de ser Toante —ay de mí—<br>el dichoso!)                                                                             | 3500 |
| SOLDADO 2 | (¡Que fuese<br>Toante el que a conseguir<br>llegase el lauro!)                                                                     |      |
| SOLDADO 1 | (Pero<br>preciso es el fingir.)                                                                                                    |      |
| SOLDADO 2 | (Mas disimular fuerza<br>es.)                                                                                                      | 3505 |
| CÓSDROAS  | ¿Quién ya resistir<br>tan especial decreto<br>podrá?                                                                               |      |
| TODOS     | De ese sentir<br>todos a él nos postramos.                                                                                         |      |
| TOANTE    | (¡Oh, popular civil<br>aplauso, cuántas veces<br>tu necio discurrir<br>atribuye a misterio<br>lo que no es sino ardid!)            | 3510 |
|           | A todos con los brazos<br>reciba, y creed de mí<br>que no rey, sino amigo<br>os he de ser.                                         | 3515 |

v. 3486 *concluir*: «Vale también convencer, dejando confuso y vencido a uno con la fuerza de la razón, de calidad que no tenga que responder ni replicar» (*Aut.*). Comp. *Cadenas*: «Ved que por entrambas partes / os concluye el argumento» (*OC, I*, p. 646).

vv. 3510-3514 (*¡Oh, popular civil [j] lo que no es sino ardid!*): como en el v. 3303, en el que Toante califica a sus compatriotas persas de «bruto vulgo infiel», aquí vuelve a referirse a ellos en términos despectivos por no haber sido capaces de detectar su encubierta intención. Como señala *Autoridades, civil* «se dice del que es desestimable, mezquino, ruin y de baja condición y proceder», aquí referido al *aplauso*.

|                |                                                                                                                            |      |
|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| CÓSDROAS       | Decid<br>todos en altas voces:<br>¡viva Toante, feliz<br>primero rey de Tiro!                                              | 3520 |
| TODOS Y MÚSICA | <i>¡Viva, y en su confín<br/>suene su nombre, dando<br/>al céfiro sutil<br/>el eco su trompeta,<br/>la Fama su clarín!</i> | 3525 |

*Pónele el laurel.*

|          |                                                                                                                            |      |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| CÓSDROAS | El laurel que tenía<br>ya prevenido aquí<br>sus sienes ciña; en tanto<br>vosotros repetid                                  | 3530 |
| TODOS    | en su festivo aplauso:<br>¡Viva Toante, feliz<br>primero rey de Tiro!                                                      |      |
| MÚSICA   | <i>¡Viva, y en su confín<br/>suene su nombre, dando<br/>al céfiro sutil<br/>el eco su trompeta,<br/>la fama su clarín!</i> | 3535 |

*Dentro cajas.*

vv. 3522-3526 *¡Viva, y en su confín [j] la fama su clarín!: céfiro*: «Viento que sopla del poniente, llamado también favonio. Entre los poetas se toma por cualquier viento que sopla blanda y apaciblemente» (*Aut.*). Pedro Mexía se refiere también a él en su *Silva de varia lección*: «Y al viento derechamente contrario a este, que nace del poniente, llamaron los griegos *zéfiro*, que en griego, según algunos, suena “dador o traedor de vida”, porque ayuda a florecer y criar de las plantas» (IV, 22, t. II, p. 521). Comp. *Príncipe constante*: «porque el jardín, envidioso / de ver las ondas del mar, / su curso quiere imitar; / y así el céfiro amoroso / matices rinde y olores / que, soplando en él los bebe; / hacen las hojas que mueve / un océano de flores» (vv. 77-83). La diosa Fama, por su parte, es símbolo de la voz pública y la encargada de dar a conocer los sucesos extraordinarios de los hombres. Como señala Covarrubias, «los antiguos pintaron la Fama en forma de doncella que va volando por los aires con las alas tendidas y una trompeta con que va tañendo». De la ninfa Eco, Pérez de Moya escribe: «Por Eco, que ninguna palabra pronuncia, excepto la última sílaba, se entiende la inmortalidad del nombre y fama, que los espíritus altos y nobles estiman mucho» (*Philosophía secreta*, 5, 8, p. 586). De acuerdo con Ripa, la trompeta o clarín representa «el grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres» (Ripa, I, 1987, p. 396), de modo que el instrumento en boca del viento anuncia la coronación de Toante y propaga su sonido hasta el confín. Entre los distintos usos del clarín, Querol señala que es frecuentemente empleado «para llamar la atención acerca de un acontecimiento» (1981, p. 91). Comp. *El arca de Dios cautiva*: «¡Qué bien se repite, qué bien se remeda, / alegre el favonio, el aura risueña, / en las hojas del álamo siendo / trompeta del monte, clarín de la selva!» (vv. 1399-1402).

v. 3527loc. Hemos sustituido el locutor de VT, «*Todos*», por «*Cósdroas*», despiste fácilmente subsanable que fue detectado y corregido por los testimonios de la tradición manuscrita, por la mayor parte de las sueltas dieciochescas y por todos los editores modernos.

v. 3538a *Dentro cajas*: con el sonido marcial de cajas se inicia una nueva escena bélica desde dentro que anuncia la llegada de las embarcaciones de Alejandro Magno a puerto y que rompe con el momento de júbilo por la coronación de Toante como nuevo rey de Tiro.

|                          |                                       |      |
|--------------------------|---------------------------------------|------|
| DENTRO                   | ¡Arma, arma! ¡A tierra, a tierra!     |      |
| ALEJANDRO <i>Dentro.</i> | ¡A sangre y fuego publicad la guerra! | 3540 |
| UNOS                     | ¡Qué asombro!                         |      |
| OTROS                    | ¡Qué confusión!                       |      |
| TOANTE                   | ¿Qué es esto?                         |      |

*Sale Irífile.*

|         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                     |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| IRÍFILE | <p>Infelices persas,<br/> esto es llegar el castigo<br/> de vuestras iras violentas,<br/> y tan cercano —¡ay de mí!—<br/> como mi dolor os muestra,<br/> que, habiendo el Magno Alejandro<br/> sabido la saña fiera<br/> de una esclavitud traidora,<br/> sin más noticias resueltas,<br/> a castigar el insulto<br/> viene tan a toda priesa<br/> que, en adelantadas marchas,<br/> a vista de Tiro llegan<br/> tan avanzadas sus tropas<br/> que son las primeras nuevas<br/> de su venida los ecos<br/> de sus cajas y trompetas.</p> | <p>3545</p> <p>3550</p> <p>3555</p> |
| DENTRO  | <p><i>Cajas.</i><br/> ¡Guerra, guerra! ¡Al arma, al arma!</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                     |
| TOANTE  | <p>Cuando ellas no lo dijieran,<br/> lo dijera aquel influjo<br/> que, al repartir las viviendas,<br/> a espaldas de la alegría<br/> aposentó la tristeza;<br/> bien que a mí no me perturban<br/> los riesgos en que me empeña<br/> el conseguido laurel.<br/> ¡Ea, valerosos persas,<br/> no bien vista nuestra acción<br/> al mundo ha sido, pues sea,<br/> ya que no bien vista, bien<br/> mantenida, que no queda<br/> a lo temerario otro</p>                                                                                      | <p>3560</p> <p>3565</p> <p>3570</p> |

---

vv. 3539-3540 *¡Arma, arma! ¡A tierra, a tierra / ¡A sangre y fuego publicad la guerra!*: parcaido intercalado en el romance que combina un heptasílabo y un endecasílabo (7+11) y mantiene la rima en *e-a*. La interpolación de este tipo de parcaidos en las formas métricas tradicionales como el romance es habitual en el teatro aurisecular, tal y como ha subrayado Baehr, 1970, p. 215. En este caso, los dos versos acompañados del sonido de cajas suponen una marcada ruptura con la escena y metro anteriores. Ver al respecto la nota a los vv. 992-993. *A sangre y fuego*: «Con sumo rigor. Por translación significa alguna cosa en que se ponen extraños y violentos medios para lograrla, y cuesta mucha oposición el conseguirla» (*Aut.*). Comp. *Cabellos*: «que si con ella a las murallas llevo / Jerusalén verá que a sangre y fuego / sus almenas derribo, / sus torres postro, su palacio altivo / ruina sin polvo yace» (vv. 2480-2484).

|        |                |                                                                                                                                                                             |      |
|--------|----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|        |                | recurso que el que se vea,<br>junto al rencor que lo obra,<br>el valor que lo sustenta.<br>¡A ocupar, pues, el fragoso<br>paso que en la siria lengua<br>dio nombre a Tiro! | 3575 |
| UNOS   | <i>Dentro.</i> | ¡Arma, arma!                                                                                                                                                                |      |
| TOANTE |                | ¿que delante?                                                                                                                                                               |      |
| OTROS  | <i>Dentro.</i> | ¡Guerra, guerra!                                                                                                                                                            | 3580 |
| TOANTE |                | ¿de todos voy.                                                                                                                                                              |      |

*Sale Deidamia y las damas.*

|          |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |      |
|----------|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| DEIDAMIA |  | ¿Dónde has de ir,<br>si ya vencida la estrecha<br>línea del monte, de esotra<br>parte a los muros se acerca?<br>Pues ¡a los muros, amigos!<br>Vea Alejandro que esa fuerza<br>que fabricamos esclavos<br>defendemos libres. Bella<br>Deidamia, Irífile hermosa,<br>recogiendo las dos esas<br>mujeres que el nuevo acaso<br>esta noche tuvo fuera<br>de la ciudad, retiraos<br>al templo, en cuya defensa<br>seguras estéis, en tanto<br>que yo en vuestro amparo muera<br>tan a toda costa que<br>vuelva vencido, aunque venza<br>este ejército, por más<br>que en él Alejandro venga<br>contra el primer rey de Tiro<br>con todo el poder de Grecia. | 3585 |
| TOANTE   |  | <i>Cajas.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 3590 |
|          |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 3595 |
|          |  | <i>Vase.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 3600 |

*Tocan caja y clarín.*

---

vv. 3577-3579 *el fragoso* [¿] *dio nombre a Tiro*: *fragoso*: «Áspero, intrincado, lleno de quebradas, malezas y breñas» (*Aut.*). Comp. *Armas*: «Ya los unos descendiendo, / y ya subiendo los otros, / en el más fragoso seno / del monte a medir las armas / llegan entrambos encuentros» (*OC*, I, p. 948). Toante hace referencia nuevamente al «estrecho paso» que separaba Tiro del continente. Ver nota a los vv. 977-978 y 1002-1003.

v. 3581a: en todos los testimonios la acotación indica la salida de Deidamia a las tablas, pero hemos añadido «y las damas» porque deberían estar en escena cuando se dirige a ellas para ordenarles que no sigan los pasos de Irífile en los vv. 3606-3607: «Tras della / ninguna vaya». En efecto, MS2 y AS incorporaron la indicación «a las damas» junto a estos versos.

vv. 3595-3603 *en tanto* [¿] *con todo el poder de Grecia*: Toante, como antiguo general del bando persa y nuevo rey, está dispuesto a perder la vida por proteger a los suyos del ejército macedonio: 'en tanto que yo moriré por vosotras tan a toda costa que yo vuelva vencido aunque venza al ejército de Alejandro'.



|           |                                                                                                                                                                           |        |      |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|------|
| IRÍFILE   | ¿Qué es retirarme? Contigo<br>vine a quedar prisionera:<br>pues ¿por qué a quedar triunfante<br>contigo no iré?                                                           | Vase.  | 3605 |
| DEIDAMIA  | Tras della<br>ninguna vaya.                                                                                                                                               |        |      |
| SOLDADO 1 | Sin duda<br>Jove hoy de Apolo nos venga<br>en la elección de Toante.                                                                                                      |        |      |
| TODOS     | Él castigue su soberbia.                                                                                                                                                  | Vanse. | 3610 |
| MORLACO   | Flora, adiós, que voy a dar<br>muerte en su persona mesma<br>a Alejandro.                                                                                                 |        |      |
| FLORA     | ¿Tú?                                                                                                                                                                      |        |      |
| MORLACO   | Sí.                                                                                                                                                                       |        |      |
| FLORA     | ¿Cómo?                                                                                                                                                                    |        |      |
| MORLACO   | ¿Qué dificultad es esa?<br>No más de con que me pongan<br>juntico a él cuando duerma.                                                                                     | Vase.  | 3615 |
| LAURA     | Cuando todos en las armas<br>corren a tomar las puertas,<br>¿te quedas tú en la campaña?                                                                                  |        |      |
| OTRA      | ¿Qué solicitas?                                                                                                                                                           |        |      |
| OTRA      | ¿Qué intentas?                                                                                                                                                            |        | 3620 |
| DEIDAMIA  | Pagar a Irífile, Laura, <sup>1406</sup><br>la agradecida fineza<br>de una piedad engañada,<br>que fue falsa y salió cierta.<br>Por ella a empeñarme voy<br>en tal acción. |        | 3625 |
| DENTRO    | ¡Guerra, guerra!                                                                                                                                                          |        |      |
| DEIDAMIA  | Mas luego lo sabrás. Todas<br>haced lo que yo.                                                                                                                            |        |      |
| CENÓN     | <i>Dentro.</i> Por esta<br>surtida es por donde el muro                                                                                                                   |        |      |

vv. 3608-3609 *Jove hoy de Apolo nos venga / en la elección de Toante*: sobre la rivalidad entre Júpiter y Apolo ver la nota a los vv. 866-869.

vv. 3614-3616 *¿Qué dificultad es esa? [j] juntico a él cuando duerma*: Morlaco enuncia un comentario irónico burlándose de la estrategia cobarde y traicionera llevada a cabo por los cautivos persas para dar muerte a sus dueños, de la que él también pretende servirse para acabar con la vida del mismísimo Alejandro. La bajeza moral de Morlaco se opone al rígido sentido del honor que comparten los personajes nobles como Toante e Irífile, dispuestos a morir por defender su pueblo. Como apunta Navarro González, 1984, p. 110, «el culto al valor y a la fama, que tan desmedidamente hace ir a la muerte a los héroes calderonianos, bruscamente choca con la realidad diaria según manifiestan las humorísticas o cínicas palabras y actitudes de múltiples graciosos».

vv. 3625-3626 *Por ella a empeñarme voy / en tal acción*: el verbo *empeñarse*, como en el v. 3224, vuelve a emplearse aquí con el significado de «obligarse y tomar por su cuenta el cumplimiento de alguna cosa, como favorecer a uno, esforzar tal dictamen, patrocinar tal partido, etc.» (*Aut.*).

v. 3629 *surtida*: «Paso o puerta pequeña que se hace en las fortificaciones por debajo del terraplén al foso para comunicarse a la plaza libres del fuego de los enemigos» (*Aut.*). Comp. *Para vencer*: «Aquel que hasta las

|                          |                                                                                                                                                           |      |
|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|                          | tiene menos resistencia.                                                                                                                                  | 3630 |
| ALEJANDRO <i>Dentro.</i> | Pues a escala vista y cuerpo<br>descubierto entren por ella<br>a un tiempo incendio y asalto,<br>sin que piedra sobre piedra<br>quede en Tiro que no arda | 3635 |
|                          | en encendidas pavesas<br>que lleve el aire, sin que<br>decir sus cenizas puedan:<br>«Aquí fue Tiro».                                                      |      |

*Sale Alejandro, Cenón y soldados, y halla arrodilladas a Deidamia y las demás mujeres.*

|           |                                                                                                                          |      |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| DEIDAMIA  | Invencible                                                                                                               |      |
|           | magno, heroico, augusto César                                                                                            | 3640 |
| ALEJANDRO | ¡Qué miro! ¿Cómo decías,<br>Cenón, que esta parte era<br>la menos fuerte teniendo<br>beldades que la defiendan?          |      |
| CENÓN     | Esta, señor, es Deidamia.<br>(¡Oh, cuánto estimo que vea<br>que soy quien con su socorro<br>en su busca he dado vuelta!) | 3645 |
| DEIDAMIA  | (¿Cenón no es aquel? ¡Oh, cuánto<br>de haberle visto me pesa!)                                                           | 3650 |
| ALEJANDRO | (Agradecida de que                                                                                                       |      |

trincheras / va llegando, a cuyo ejemplo / todos los demás se animan / Aquel que a ellos embistiendo / ya por la surtida, está, / a pesar de todos, dentro, / es quien la vida me ha dado» (*Comedias*, VI, p. 1244).

v. 3631 *a escala vista*: «descubiertamente, sin defensa» (*Aut.*). Comp. *Escipión*: «De suerte que si a un costado / haces frente de banderas, / y a escala vista dispones / que tu ejército acometa, / fuerza es que Magón con todo / su grueso a impedirte venga» (*OC*, I, p. 1434).

v. 3636 *pavesas*: «La parte sutil que queda de la materia quemada, antes de disolverse en ceniza» y «se toma también por la reliquia o materia que queda de alguna cosa arruinada» (*Aut.*). Comp. *Armas*: «no se acuerdan / de aquellos primeros héroes / que de apagadas pavesas / fueron incendio de Europa» (*OC*, I, p. 944); *Fiera*: «en tan menudos pedazos / mi cólera te deshaga / que, esparcidos por el viento, / suban a esfera tan alta / que en encendidas pavesas / o caigan tarde o no caigan» (vv. 861-866).

v. 3639 *Aquí fue Tiro*: claro guiño a la expresión «Aquí fue Troya». Alejandro asimila el incendio con que asolará la ciudad de Tiro a la destrucción de la mítica Troya, arrasada por los griegos. Como indica Covarrubias, «Solemos decir, para sinificar que en algún lugar hubo edificios suntuosos o gran prosperidad en los señores dellos, y al presente están arruinados, perdidos y olvidada la memoria de aquella grandeza: “Aquí fue Troya”». Alicia Vara, 2011b, al estudiar el motivo de «Troya destruida» en *Argenis* y *Poliarco*, comenta al respecto que la referencia a «la ciudad destruida por los griegos, de gran fuerza expresiva, sería rápidamente entendida por el espectador de la época, que asociaría dicha estampa con la destrucción en grado sumo». El mismo juego con la expresión se observa en *Fineza* y en *Médico*, en ambos casos con la palabra *amor*: «Y así, déjame llorar / sobre estas ruinas, diciendo: / “Aquí fue amor”» (*Comedias*, IV, p. 1268); «está aprisionado el fuego, / que ya, resuelto en cenizas, / es ruina que está diciendo: / “Aquí fue amor”» (vv. 128-131).

v. 3651 *agradecida*: se ha corregido el género del adjetivo, que en VT era masculino. Como se ha explicado en el «Estudio textual», parece un claro despiste tipográfico, ya que es Deidamia y no Alejandro quien debe sentirse agradecida por el hecho de que el emperador macedonio acuda en su defensa. Hartzzenbusch ya advirtió el error en su edición.

|           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                             |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| DEIDAMIA  | <p>en su desagravio venga,<br/>         quiere esforzar mi venganza.)<br/>         Magno, invicto, augusto César,<br/>         a cuyos triunfos es todo<br/>         el orbe poca palestra,<br/>         Deidamia soy, principal<br/>         parte ofendida de Persia,<br/>         pues que soy quien sus vitorias<br/>         labró para sus tragedias.<br/>         Bien pensarás que, obligada<br/>         de que a castigarlas vengas,<br/>         vengo a tu campo con cuantas<br/>         desamparadas bellezas<br/>         huérfanas dejó la ira;<br/>         pues no, que, a tus plantas puestas,<br/>         no a que te irrites venimos,<br/>         sino a que te compadezcas.<br/>         ¡Piedad, piedad, señor! En ti se vea<br/>         ¡Piedad, piedad, señor! En ti se vea<br/>         ¡cuan hija del valor es la clemencia.<br/>         ¡cuan hija del valor es la clemencia.<br/>         ¡Que se quejen las mujeres<br/>         de que los hombres las niegan<br/>         el uso de letras y armas!</p> | <p>3655</p> <p>3660</p> <p>3665</p> <p>3670</p> <p>3675</p> |
| TODAS     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                             |
| DEIDAMIA  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                             |
| TODAS     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                             |
| ALEJANDRO |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                             |

vv. 3669-3672 *¡Piedad, piedad, señor! [j] cuan hija del valor es la clemencia*: la marca de locutor en el v. 3672 es masculino en VT, lo que resulta incoherente, puesto que solo se lamentan ante Alejandro Magno Deidamia y las damas que salen a escena. En MS1 son «*Las Damas*» quienes pronuncian los endecasílabos, al igual que en H. MS2 lee «*Mugeres*» y las sueltas de la familia Orga «*Todas*», lectura que hemos tomado en nuestra edición. Estos cuatro versos constituyen un pareado enunciado por Deidamia que es repetido por sus acompañantes. Al igual que en otros lugares de la comedia, se trata de dos versos endecasílabos que interrumpen el romance, aunque mantienen la misma rima en *e-a*, característica habitual de esta forma estrófica en el teatro de los siglos XVI y XVII. Ver nota a los vv. 992-993. La alabanza que las mujeres realizan a la clemencia, a la que denominan «hija del valor», constituye un nuevo mensaje pacificador en favor de la concordia, que subliminalmente podría aludir a las paces entre España y Francia firmadas a finales de 1678, tal y como se ha comentado en el apartado dedicado a la datación de la comedia.

vv. 3673-3675 *¡Que se quejen las mujeres [j] el uso de letras y armas!*: la referencia a las armas y a las letras alude directamente al reiterado tópico de *sapientia et fortitudo*, ideal del buen caballero renacentista, que combina los *studia humanitatis* con la milicia. Son numerosos los discursos femeninos en las comedias calderonianas que recriminan al hombre la prohibición del acceso a la mujer a la educación y al adiestramiento bélico. Véase, por ejemplo, esta intervención de la reina Criserna en *Afectos*: «Si el mérito debe dar / los premios, y éste se halla / en la mujer, ¿por qué el serlo / el mérito ha de quitarla? / ¿No vio Roma en sus estrados, / no vio Grecia en sus campañas / mujeres alegar leyes, / mujeres vencer batallas? / Pues lidien y estudien; que / ser valientes y ser sabias / es acción del alma, y no es / hombre ni mujer el alma» (*Comedias*, III, p. 491). El *José de las mujeres* se abre con un parlamento de Eugenia «difícil de encajar en el tópico de esa España inquisitorial y dogmática con la que se ha venido identificando al dramaturgo», en palabras de Regalado, 1995, I, pp. 942-943, en el que la dama enuncia: «¡Oh, nunca mi vanidad / viendo que los hombres son / por armas y letras dueños / del ingenio y del valor, / me hubiera puesto en aquesta / estudiosa obligación / de darles a entender cuánto / más capaz, más superior, / es una mujer el día / que, entregada a la elección / de los libros, mejor que ellos / obran, discurre veloz!» (*Comedias*, VI, p. 159). Pueden verse más ejemplos en Zúñiga Lacruz, 2015, II, pp. 537-540.

¿Qué más armas, qué más letras,  
 para que doctas persuadan,  
 para que imperiosas venzan,  
 que humedecidas razones  
 de blandas lágrimas tiernas? 3680  
 Alza, Deidamia, del suelo,  
 que tu piadosa ternera  
 de las hijas de Darío,  
 con quien yo lloré, me acuerda,  
 y tanto con su memoria 3685  
 mis altos afectos truecas  
 que he de perdonar a Tiro  
 por ti; mas, porque no tenga  
 ejemplar una traición  
 sin castigo, será fuerza 3690  
 que entre tu ruego y mi enojo  
 partamos la diferencia.  
 ¿Quién es Toante, un alevé  
 que con ingratitud fiera  
 dio muerte a quien le dio vida 3695  
 y fue del motín cabeza?  
 El que hoy han jurado rey  
 por no sé qué vana, ciega  
 superstición de que el sol

DEIDAMIA

vv. 3676-3684 *¿Qué más armas [j] con quien yo lloré me acuerda*: las mujeres conmueven a Alejandro y logran el perdón a la ciudad de Tiro gracias a sus lágrimas que, de acuerdo con el emperador macedonio, son las verdaderas armas de la mujer. Sobre la denominada poética del llanto o tópico de las lágrimas desde sus orígenes en la lírica galaico-portuguesa y en el petrarquismo hasta su cultivo en el Barroco ver González Roldán, 2009, pp. 17-26. Esta escena se vincula inevitablemente con la comedia calderoniana *Las armas de la hermosura*, en cuyo desenlace Veturia se sirve del mismo argumento: las únicas armas de la mujer son sus lágrimas: «[j] ¿Qué / más armas quieres quitarme, / que quitarme que no llore, / si contra enemigo amante / la mujer no tiene otras / que la venguen o la amparen / que las lágrimas, que son / sus socorros auxiliares?» (*OC*, I, p. 979). Las súplicas de la protagonista también suscitan la compasión de Coriolano y consigue así el perdón de Roma en el desenlace de la comedia. El motivo se encuentra asimismo en *Mujer, llora y vencerás*, pues el llanto de Inés es lo que mueve al vengativo Federico a levantar el asedio a la ciudad y a perdonar el agravio cometido por su propio hermano y su enamorada al final de la obra: «¡Detente! / Que lo que el clamor no pudo / de esas gentes, ni pudiera / conseguir el orbe junto, / ha conseguido tu llanto. / Pero que venzas, ¿qué mucho, / si detenidas tenías / las lágrimas para el triunfo?» (*Comedias*, V, pp. 444-445). Por otra parte, el lamento de Deidamia y de las restantes damas lleva al emperador a rememorar un episodio ocurrido durante su campaña contra Darío, el último rey persa de la dinastía arqueménida, al que el propio Alejandro derrotó en el año 330 a.C. Tal y como relata Arriano en su *Anábasis de Alejandro Magno*, cuando su mujer e hijas creían muerto a Darío, una noche «se acercó a la tienda de Darío, donde pudo escuchar el lamento de las mujeres y otros lastimeros gritos muy cerca de la tienda. Acto seguido, preguntó quiénes eran aquellas mujeres y cómo estaban acampadas allí tan cerca, a lo que alguien contestó: “Señor, son la madre, la mujer y las hijas de Darío, que al anunciárseles que posees el arco de Darío y su manto real, a más del escudo que fue recogido después, lloran por Darío a quien creen muerto” [j] . He recogido yo estos testimonios no como si fueran totalmente ciertos ni del todo increíbles; pero si ocurrieron así, tengo que elogiar la compasión que Alejandro sintió por estas mujeres» (II, pp. 223-224).

v. 3692 *partamos la diferencia: partir la diferencia*: «Frase que vale ceder cada uno de su parte en alguna controversia o ajuste para conformarse, acercándose al medio proporcionado». Comp. *Secreto agravio*: «Vos estáis triste, yo alegre; / partamos la diferencia / entre los dos y, templando / el contento y la tristeza, / queden en igual balanza / mi alegría y vuestra pena» (vv. 306-311).

|           |                                                                                                                                                                                                           |      |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|           | antes que a otros le amanezca.                                                                                                                                                                            | 3700 |
| ALEJANDRO | Pues, como me entregue Tiro<br>a ese hombre y a mi presencia,<br>reo de su ingratitud,<br>preso y aherrado venga,                                                                                         |      |
|           | perdono a Tiro. Cenón,<br>haciendo con un trompeta<br>llamada al muro, el indulto<br>de mi parte manifiesta<br>con el pretexto de que,                                                                    | 3705 |
|           | si a Toante no me entregan,<br>pondré fuego a la ciudad.                                                                                                                                                  | 3710 |
|           | <i>Vase Cenón y dentro hacen llamada.</i>                                                                                                                                                                 |      |
| DEIDAMIA  | Aunque es forzoso que sientan<br>haber de dar a prisión<br>a quien han dado obediencia,<br>el interés de las vidas<br>no dudo que parte sea,<br>y aun todo, para que diga<br>el pueblo en voces diversas: | 3715 |
| DENTRO    | ¡Vivamos todos y Toante muera!                                                                                                                                                                            |      |
|           | <i>Sale Cenón.</i>                                                                                                                                                                                        |      |
| CENÓN     | ¡Qué notable confusión!                                                                                                                                                                                   |      |
| ALEJANDRO | ¿Qué es eso, Cenón?                                                                                                                                                                                       | 3720 |
| CENÓN     | Apenas <sup>1420</sup>                                                                                                                                                                                    |      |

*Sale Cenón.*



tu indulto el pueblo oyó, cuando,  
a lo que entender se deja,  
entre varios pareceres  
prevaleció el de que muera  
uno y no todos y, así,  
con él a tu vista llegan.

3725

*Salen Cósdroas y los demás soldados trayendo preso a Toante y Irífile como deteniéndolos.*

|           |                                                                                            |      |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| IRÍFILE   | ¿No es mejor morir, cobardes,<br>peleando que con la afrenta<br>de vivir a merced de otro? | 3730 |
| CÓSDROAS  | Dete el pueblo la respuesta:                                                               |      |
| TODOS     | ¡Vivamos todos y Toante muera!                                                             |      |
| TOANTE    | ¿A qué amaneciste, sol,<br>si fue para que anochezcas<br>antes de la edad de un día?       | 3735 |
| IRÍFILE   | A que yo dos veces sienta<br>el que la dicha no goces<br>y la desdicha padezcas.           |      |
| SOLDADO 2 | Este, señor, es Toante,<br>que Tiro a tus pies entrega.                                    | 3740 |
| ALEJANDRO | Decid el áspid que abriga,                                                                 |      |

situación en que el gobernante, elegido por el pueblo, en un momento asiste con frustración al rechazo a su mandato por esa misma masa popular. Sucede en *El tuzaní de la Alpujarra* cuando los sublevados contemplan la posibilidad de salvarse si entregan a sus reyes. [j] De modo similar en *El segundo Escipión* los asediados por el ejército romano no dudan en entregar a su jefe de gobierno a cambio de salvar sus vidas» (2008, p. 215).

vv. 3733-3735 *¿A qué amaneciste, sol, [j] antes de la edad de un día?*: la imagen del sol que cada día nace y muere al anochecer es frecuente en Calderón para aludir a la fugacidad de la felicidad o de la buena fortuna, que rápidamente se desvanecen. Comp. *Príncipe constante*: «Este matiz que al cielo desafia, / iris listado de oro, nieve y grana, / será escarmiento de la vida humana: / ¡tanto se emprende en término de un día!» (vv. 1652-1655); *Alcalde Zalamea*: «En un día el sol alumbra / y falta; en un día se trueca / un reino todo; en un día / es edificio una peña; / en un día una batalla / pérdida y victoria ostenta [j] » (OC, I, p. 551). En este caso la imagen es más que oportuna, pues ha sido precisamente el sol el que al amanecer le ha dado el triunfo a Toante al ser elegido rey y antes del anochecer su gloria se ha visto truncada.

v. 3741-3744 *Decid el áspid [j] cobrado el calor, lo muerda: áspid*: «Una especie de víbora cuyo veneno es tan eficaz y tan pronto que si no es cortando al momento el miembro que ha mordido, para que no pase al corazón, no tiene remedio» (Cov.). Como animal ponzoñoso, ya en la Biblia se presenta como alegoría de la traición, los celos o el mal. Como recuerda Arellano, 2000, p. 33, el motivo del «áspid en el seno» como imagen del ingrato se remonta a la famosa fábula del caminante o labrador y la víbora. En ella se narra cómo el primero ve al animal aterido por el frío del invierno y trata de ayudarlo abrigándolo en su seno. Sin embargo, cuando la víbora entra en calor, lo muerde y él muere. «La fábula muestra que la maldad que recibe un buen trato no corresponde con quien se lo da y, encima, cobra alas contra sus bienhechores» (*Fábulas de Esopo*, nº 176, pp. 119-120). En este caso, Alejandro llama «áspid» a Toante porque cree que ha traicionado a Leonido. Su dueño lo ha «abrigado» en su seno perdonándole la vida y dándole hospedaje y, una vez a salvo, él le ha dado muerte. El mismo motivo se encuentra en numerosas obras calderonianas. Comp. *Cabellos*: «Este áspid que en el seno / abrigué (¡ay de mí!) me muerde» (vv. 2490-2491); *Fiera*: «Pues ¿cómo así me dejáis / sola con mi pensamiento, / doméstico áspid, a quien / yo misma abrigué en mi seno?» (vv. 1886-1889). Según se ha explicado en el «Estudio textual», se ha corregido la lectura de VT «aterrado» por la variante que ofrecen la tradición manuscrita y H, «aterido», ya que encaja mejor con el contexto y remite directamente al frío del áspid al que se alude en la fábula. Asimismo, se

aterido entre la hierba,  
 simple seno, para que,  
 cobrado el calor, lo muerda.  
 Deponedle del laurel, 3745  
 que con majestuosas señas  
 nunca delincuentes no  
 es bien que en juicio parezcan.  
 Yo le puse y lo le quito.  
 Perdona, Toante, que es fuerza. 3750

*Quítale Cósdroas el laurel.*

ALEJANDRO  
 Ahora, porque nadie juzgue  
 que, coartada, mi paciencia,  
 habiendo indultado a todos,  
 en uno solo se venga,  
 sabed que no sedicioso, 3755  
 sin que el perdón le comprenda,  
 le castigo, sino ingrato,  
 que es delito tan sin venia  
 que, público en su probanza,  
 ha de serlo en mi sentencia. 3760  
 Dime, fiero, dime, aleve,  
 según que tu fama cuenta,  
 ¿diote Leonido la vida  
 en algún trance de guerra?  
 TOANTE  
 Sí, señor.  
 ALEJANDRO  
 ¿Llevote donde  
 albergado convalezcas? 3765  
 TOANTE  
 No debo negarlo.  
 ALEJANDRO  
 ¿No hizo  
 de ti tan gran confidencia  
 que te trató como amigo,  
 en su casa y fuera della, 3770  
 más que como esclavo?  
 TOANTE  
 Sí.  
 ALEJANDRO  
 ¿Tú, con traidora cautela,  
 calidad fingiendo y nombre,  
 pagaste tantas finezas,

ha subsanado el pronombre personal «la» por «lo», puesto que el referente anafórico del clítico, «simple seno», es masculino.

v. 3748 *parezcan*: ‘aparezcan, se personen’. Comp. *Gómez Arias*: «de una estocada caí / en el suelo y él, ausente, / no pareció más» (*Comedias*, IV, p. 471).

v. 3773 *calidad*: se entiende aquí por ‘nobleza y lustre de la sangre’ (*Aut.*). Comp. *Antes que todo*: «solo te digo que nunca / nombre o calidad mentí. / Don Félix soy de Toledo, / que si alguien pudo fingir / ajeno nombre, señora, / el otro fue, yo no fui» (vv. 2929-2934).

|           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                      |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
|           | víbora humana del siglo,<br>con darle la muerte?                                                                                                                                                                                                                                                          | 3775                                 |
| TOANTE    | (¡Oh, fuerza<br>de aquel jurado homenaje<br>a las deidades supremas<br>de no descubrirle nunca<br>aunque una y mil vidas pierda!)                                                                                                                                                                         | 3780                                 |
| ALEJANDRO | ¿Ahora callas? Pero no<br>me espanto de que enmudezcas,<br>que de un ingrato el suplicio<br>más sensible es la vergüenza.<br>¿Matástele? Habla.                                                                                                                                                           |                                      |
| TOANTE    | No sé,<br>que tal confusión me cerca<br>que no sé si le maté<br>o si no le maté.                                                                                                                                                                                                                          | 3785                                 |
| ALEJANDRO | Esa<br>más parece a mi pregunta<br>enigma que no respuesta.<br>Llévadle donde un acero<br>su sangre alevosa vierta.                                                                                                                                                                                       | 3790                                 |
| IRÍFILE   | No le llevéis hasta que<br>yo a hablar por él me resuelva.                                                                                                                                                                                                                                                |                                      |
| ALEJANDRO | ¿Quién eres tú, que oponerte<br>a mis decretos intentas?                                                                                                                                                                                                                                                  | 3795                                 |
| IRÍFILE   | No es oponerme pedirte,<br>señor, que a mi voz atiendas.<br>Irífile soy, y no<br>en su disculpa me empeña<br>ni el que enviado de Ciro<br>auxiliar a Ceilán venga<br>ni el que yo pude tener<br>parte en acción tan sangrienta,<br>sino saber que, de otras<br>culpas absuelto, por esa<br>no debe morir. | 3800<br><br><br><br><br><br><br>3805 |

v. 3775 *víbora*: «Del nombre latino *vipera*, especie de serpiente bien conocida, y aunque en cuerpo y cantidad es pequeña, su veneno es terrible y casi irreparable (Cov.). Si antes Toante era identificado con el *áspid*, ahora Alejandro lo denomina *víbora*, que nuevamente es alegoría del pecado, la falsedad y la traición de acuerdo con los bestiarios medievales. Ver Malaxecheverría, 1986, pp. 168-170. En la entrada dedicada a la «Ingratitud» en su *Iconología*, Ripa incluye la imagen de la víbora: «Lo mismo se significa con la víbora, la cual, en agradecimiento a la dulzura que de su compañero recibe cuando se entrega a los placeres de Venus, tan pronto como tiene su cabeza entre las fauces la machaca y aplasta, dándole muerte de este modo» (I, 1987, pp. 525-526). Asimismo, Covarrubias señala lo siguiente en referencia a los viboreznos: «los postreros, que han tomado más cuerpo y fuerza, malsufridos y cansados de esperar, rompen el pecho de la madre» al nacer, lo que también es símbolo de ingratitud. Ver nota al v. 2784. Compárese con el discurso de Félix en *También hay duelo*, en el que emplea la misma metáfora zoomórfica para referirse a la que él cree traición de su amigo Juan: «en el graduado pleito / de amor, honor y amistad, / la ira, la rabia, el veneno / de hallar traidor a un amigo, / que en lo íntimo del pecho / abrigué, para que fuera / la víbora que me ha muerto» (*Comedias*, III, p. 1247).

|           |                                                                                                                                                                                                                                                  |      |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TOANTE    | Sí debo.<br>No a disculparme te atrevas<br>contra le fe que juraste.                                                                                                                                                                             |      |
| IRÍFILE   | Duelos de damas no fuerzan<br>tan escrupulosos que<br>ni las desdoren ni ofendan.                                                                                                                                                                | 3810 |
| TOANTE    | Sí hacen, cuando son las damas<br>como tú.                                                                                                                                                                                                       |      |
| ALEJANDRO | ¿Qué competencia<br>es esa, fuera del trance<br>en que te hallas?                                                                                                                                                                                | 3815 |
| TOANTE    | No es muy fuera,<br>pues consta su ejecución,<br>señor, de que no la creas<br>lo que te diga, porque<br>el venir en su defensa<br>sin duda en obligación<br>la habrá puesto de que quiera<br>inventar en mi disculpa<br>alguna industria quej    | 3820 |
| IRÍFILE   | Espera,<br>y, puesto que mi verdad<br>está ya puesta en sospecha,<br>no creas lo que yo digo,<br>pero cree lo que tú veas.<br>Manda que por un instante<br>la justicia se suspenda,<br>y sígueme: vean tus ojos<br>lo que iba a decir mi lengua. | 3825 |
| ALEJANDRO | Oye, aguarda. Suspended<br>la ejecución y tras ella<br>venid todos. Apuremos<br>qué duda o verdad es esta.                                                                                                                                       | 3830 |
| TOANTE    | ¡Oh, secreto en la mujer,<br>qué fácilmente te arriesgas!<br>Mas, como yo no lo diga,                                                                                                                                                            | 3835 |

vv. 3810-3814 *Duelos de damas no fuerzan [j] como tú*: la estrategia dialéctica de Irífile se apoya en el mismo argumento utilizado por Toante en los vv. 2909-2911 para convencerla de que no debía sentirse en deuda con Deidamia, pues los asuntos que afectan a la mujer no son tan transcendentales como para dañar su honor y fama. Por el contrario, Toante no duda en servirse de la misma respuesta que ella le había dado en los vv. 2908-2909 para reafirmarse en su postura. Adviértase la actitud tan contraria de ambos protagonistas ante la difícil situación que se les presenta: mientras la primera elige el amor, pues está dispuesta a poner en duda su honor y a romper la promesa que había hecho para salvaguardar la vida de su enamorado, Toante opta por el honor y el silencio, de modo que sacrifica así el amor por Irífile y, en último término, su vida. Su pensamiento concuerda con el de Félix en *Amigo*: «que adonde viven iguales / amor y honor —¡ay de mí!— / el honor está delante» (*Comedias*, V, p. 1168). Desde el punto de vista textual, se ha detectado una falta de concordancia en estos versos. Se ha corregido la forma verbal *hace* por *hacen*, ya que el sujeto de la oración, *duelos*, está en plural.

vv. 3837-3838 *¡Oh, secreto en la mujer, / qué fácilmente te arriesgas!*: referencia al tópico misógino tan reiterado en las letras áureas de la imposibilidad de guardar un secreto por parte de la mujer. Ver nota a los vv. 1698-1699.





|           |                                                                                                                                                                                                             |      |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| TODOS     | ¡Qué es lo que vemos!                                                                                                                                                                                       |      |
| ALEJANDRO | ¿Qué hay que a todos os suspenda?<br>¿Quién es este hombre?                                                                                                                                                 |      |
| TODOS     | Leonido.                                                                                                                                                                                                    | 3865 |
| ALEJANDRO | Pues ¿cómo desta manera<br>aquí encerrado estás?                                                                                                                                                            |      |
| LEONIDO   | Como<br>—que a ti acción indigna fuera<br>ocultarte la verdad—<br>aquí Toante me reserva<br>de aquel general peligro<br>agradecido a la deuda<br>de la vida que le di<br>en otra ocasión yñ                 | 3870 |
| IRÍFILE   | Espera,<br>que cuanto desde aquí digas<br>será relación superflua,<br>pues basta saber que aquí<br>te guarda, sirve y sustenta<br>más esclavo ahora que antes.<br>Mira si es mi verdad cierta.              | 3875 |
| ALEJANDRO | Y mi admiración al ver<br>tan bien pagada fineza.<br>¿Por qué tú no lo decías?                                                                                                                              | 3880 |
| TOANTE    | Porque, para que estuviera<br>seguro de mi lealtad,<br>juré a todas las supremas<br>deidades no descubrirle,<br>aunque mil vidas perdiera,<br>hasta que, para ponerle<br>en salvo, ocasión se ofrezca.      | 3885 |
| ALEJANDRO | De tal valor y lealtad<br>a admirarme otra vez vuelva.                                                                                                                                                      | 3890 |
| IRÍFILE   | Pues obre esa admiración<br>conforme a esta consecuencia:<br>todos hemos visto cómo<br>tu siempre justicia recta<br>castiga a un ingrato; ahora<br>saber a todos nos resta<br>cómo, a oposición de ingrato, | 3895 |

v. 3864loc. Nuevo error de locutor en este verso. En VT es «*Irífile*» quien interviene. Sin embargo, no puede admirarse de ver a Leonido ni preguntar «¿Quién es este hombre?», puesto que solo ella sabe que la persona oculta en la estancia es el general fenicio. Como Hartzenbusch, entendemos que el locutor debe ser «*Alejandro*».

vv. 3867-3874 *Como [j] en otra ocasión, y...*: en realidad, es el propio Leonido quien resuelve el enredo sin que el honor de los restantes personajes se vea resentido, ya que sería una «acción indigna» ocultar el secreto a la autoridad. En definitiva, tanto Toante como Irífile respetan la obligación contraída de no revelar el secreto por su condición noble; pese al comentario misógino de Toante —«¡Oh, secreto en la mujer, / qué fácilmente te arriesgas!»—, Irífile no descubre la verdad mediante la palabra, sino que solo conduce a Alejandro a la casa de Leonido: «vean tus ojos / lo que iba a decir mi lengua» (vv. 3831-3832).

|                                       |                                                                                                                                                                                                                 |                              |
|---------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|
| ALEJANDRO                             | a un agradecido premia.<br>Dices bien: restituyendo<br>el laurel a su cabeza<br>y confirmándole yo<br>rey de Tiro, dando fuerza<br>al vaticinio de Apolo.                                                       | 3900<br><br><br><br><br>3905 |
| LEONIDO                               | Antes que a sus sienes vuelva,<br>la industria de ver al sol<br>fue mía, y fue ley expresa<br>que, adquirido el reino, había<br>de darle a Irífile bella.                                                       | 3910                         |
| TOANTE                                | Pues ¿habrá más de cumplirla?<br>Y, así, yo con tu licencia<br>en Irífile renuncio<br>el laurel.                                                                                                                |                              |
| IRÍFILE                               | Yo con la misma<br>también, señor, en Deidamia,<br>y no tanto por ser ella<br>señora de Tiro, cuanto<br>por pagarla otra fineza<br>que usó liberal conmigo<br>cuando era su prisionera.                         | 3915<br><br><br><br><br>3920 |
| LAURA                                 | (Si hablara yo, ¡cuál quedara<br>mi ama! Mas detente, lengua,<br>que mejor es que lo noble<br>en su opinión se mantenga<br>que no lo villano.)                                                                  |                              |
| LEONIDO                               | Puesto<br>que por mí el laurel aceptas<br>de la mano de Toante<br>y tú a Deidamia le entregas<br>por una deuda, justo es<br>pagarme a mí esotra deuda.                                                          | 3925<br><br><br><br><br>3930 |
| IRÍFILE                               | Lo que pasó entre los dos<br>no lo sé yo; sé que llega<br>a mí el laurel de la mano<br>de Toante, y, así, es fuerza,<br>si tú se le diste a él,<br>que él a ti te lo agradezca,<br>y yo a quien me le dio a mí. | 3935                         |
| <i>Dale Irífile a Toante la mano.</i> |                                                                                                                                                                                                                 |                              |
| TOANTE                                | Leonido, ya ves que esta<br>no es dicha para partida,<br>sino para que se infiera                                                                                                                               | 3940                         |

|          |                                                                                                                                  |      |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
|          | cuán leal contra mi amor<br>te serví, lidiando, a fuerza<br>de celos, <i>duelos de amor</i><br>y <i>lealtad</i> .                |      |
| LEONIDO  | Solo pudiera<br>consolarme que igual dicha<br>pare en ti.                                                                        | 3945 |
| IRÍFILE  | Pues, porque veas<br>que donde queda el laurel<br>es donde la acción te queda,<br>suplicaré yo a Deidamia<br>te dé a ti la mano. |      |
| CENÓN    | Esa<br>esperanza antes fue mía.                                                                                                  | 3950 |
| DEIDAMIA | El que en el riesgo me deja<br>y va a buscar quien me ampare<br>justo será que la pierda.<br>Esta, Leonido, es mi mano.          | 3955 |

*Dale Deidamia la mano a Leonido.*

|         |                                |  |
|---------|--------------------------------|--|
| MORLACO | Flora.                         |  |
| FLORA   | ¿Qué?                          |  |
| MORLACO | La tuya venga, <sup>1434</sup> |  |

vv. 3941-3944 *cuán leal contra mi amor* [j] y *lealtad*: los conceptos de amor y lealtad, aparentemente encontrados en la comedia, han logrado armonizarse al final gracias a la actitud estoica de Toante, vencedor de la lealtad con su señor y del amor de Irífile. La enunciación del tema central de la obra a través del propio título en los versos finales de la comedia es muy frecuente en el dramaturgo. Lobato, 2005, pp. 256-257 analizó un corpus de 53 comedias, de las cuales 34 cuentan con este tipo de autorreferencia. Más recientemente, en un estudio sobre las referencias metateatrales en los finales de las comedias calderonianas, Vila y Vara concluyen al respecto que «la inclusión metateatral de los títulos, dispuesta a modo de guiño para los espectadores, facilitaba cierta circularidad o simetría a la comedia, que se cerraría con la referencia al mismo (o similar) título que la precede» (2015, p. 198).

vv. 3956-3959 *Flora...* [j] en *un barril de escabeche*: la alusión al *laurel* por parte del gracioso para degradar su simbología heroica y oponer así la esfera de los galanes a la cotidianidad y bajeza del mundo plebeyo es habitual en la literatura áurea. Como hierba aromática, el empleo del laurel era frecuente para la conservación de los pescados en escabeche. Con respecto a la voz *barril*, Covarrubias explica que también llaman así a «los toneles pequeños en que se llevan las aceitunas y los pescados en escabeche [j]», los escabeches delicados se hacen con vino blanco, limones cortados, hojas de laurel, etc.». Calderón se sirve de la misma metáfora culinaria hacia el final de *El laurel de Apolo*, y la coloca en boca de la criada Bata. Como ha subrayado Trambaioli, «cuando ya la trágica metamorfosis vegetal de Dafne se ha cumplido, la graciosa comenta que el árbol consagrado por el dios “de aceitunas y escabeches / será general”, aludiendo al hecho de que el laurel es uno de los ingredientes del sabroso adobo» (1998, p. 257); en la loa para el auto de *Andrómeda y Perseo* también aparece el motivo burlesco enunciado por El Placer: «Placer. Si no dices fuente y todo, / ¿quién quieres que venga al cebo / de un laurel? Dama. Quien sé que estima / más el aplauso, que el premio. / Los ingenios al laurel solo aspiran. Placer. Razón de eso / debe de ser que imagina / el hambre de los ingenios / que está en el barril de escabeche / o aceitunas» (TESO); la imagen también se localiza en otros poetas áureos, como en Lope: «Pedile yo también por estudiante, / y díjome un bedel: —“Burguillos, quedo, / que no sois digno de laurel triunfante”. / —“¿Por qué?”, le dije. Y respondió sin miedo: / —“Porque los lleva todos un tratante / para hacer escabeches en Laredo”» (*Rimas humanas y divinas*, p. 129). Por otro lado, la burla de las bodas por parte del gracioso como contraste con el mundo de los galanes es otro de los tópicos reiterados en los finales de las comedias calderonianas, según ha documentado

|           |                                |      |
|-----------|--------------------------------|------|
| FLORA     | que laurel para ti habrá.      |      |
| MORLACO   | ¿Dónde es posible le tengas?   |      |
| ALEJANDRO | En un barril de escabeche.     |      |
|           | Tan obligado me deja           | 3960 |
|           | el haber visto en los cuatro   |      |
|           | tan nobles correspondencias    |      |
|           | que de la guerra los triunfos  |      |
|           | no hacen falta a mi grandeza,  |      |
|           | que el hacer paces también     | 3965 |
|           | suelen ser triunfos de guerra. |      |
| TODOS     | Y todos agradecidos,           |      |
|           | a tus pies, en mil diversas    |      |
|           | voces, diremos, pues son       |      |
|           | esas tus mejores señas:        | 3970 |

*Todos y la música, unos cantando y otros representando a un tiempo.*

|                |                                                                                                                                        |
|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TODOS Y MÚSICA | El poderoso Alejandro,<br>magno, augusto, heroico César,<br>hijo de Filipo el Grande,<br>viva, reine, triunfe y venza. <sup>1436</sup> |
|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Lobato: «a partir del final acostumbrado en bodas que el público esperaba y gustaba reconocer, favorece que el gracioso presente la burla de las bodas y, en resumen, de la institución matrimonial, dentro de la más pura tradición misógina que recorre buena parte de la literatura. En este sentido, no puede pasar inadvertido el hecho de que 19 de las 53 comedias analizadas contengan este tópico, el 35,84% de las estudiadas» (2005, p. 264).

vv. 3963-3966 *que de la guerra los triunfos [j] suelen ser triunfos de guerra*: autores como Hartzenbusch, 1850, p. 862 o Valbuena Briones, 1959, p. 1503 se han servido de estos versos como principal argumento para la datación de la comedia, pues detrás de esta intervención final de Alejandro subyace una referencia a la Paz de Nimega firmada con Francia a finales de 1678. Para ver más detalles puede consultarse lo escrito en el apartado sobre la datación. Aunque en el v. 3966 Hartzenbusch corrige la forma verbal *suelen* por *suele*, puesto que el sujeto es «hacer paces», no hay razón para enmendar la lectura de VT, entendiendo una concordancia plural *ad sensum*.

v. 3973 *hijo de Filipo el Grande*: la comedia culmina con una alabanza a Alejandro Magno, que indiscutiblemente encierra una alusión al monarca Carlos II, hijo de Felipe IV «El Grande». Como pieza palaciega escrita para el disfrute de la monarquía, no resulta extraña la referencia al rey imperante, que estaría presente en el estreno de *Duelos*.





## ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

*a* + complemento directo inanimado, 3330  
a derechos, 520  
a escala vista, 3631  
a fuer de, 2491  
a sangre y fuego, 3540  
a quien dan, no escoge (refrán), 2714  
aborto, 917  
acaso, 381  
acero, 55  
afecto, 1073  
agradecida (enmienda), 3651  
aguja, 967  
aherrojado, 3704  
al arma, 3  
alabanza, 1255  
albarda, 2761  
albricias, 780  
Alejandro Magno, reparto, 1948-1952, 2585-2586, 3973  
aliño, 2005  
ama de cría, 1378  
amanecer (con dativo de persona), 3700  
amo, 1375  
Amor cuenta los instantes a siglos (tópico), 367-368  
ampararse de, 1247-1248, 2504-2505  
angarillas, 2762  
Apolo, 185, 3112-3119  
apurar, 841, 2949, 3832  
aquí de (interjección), 1358  
«Aquí fue Tiro», 3639  
arbitrio, 2011  
Aristóbolo, 615  
armas y letras (tópico *sapientia et fortitudo*), 3673-3675  
arnés trenzado / tranzado, 2462  
arrebol, 3277  
arrebolar, 3379  
artículo + sustantivo femenino iniciado por vocal, 809  
ascalonitas, 958  
áspid en el seno (tópico), 3741  
atajar, 1353  
aterido (enmienda), 3742  
Atlante, 964

atormentados, 1486  
 atún de réquiem (chiste), 2497  
 auras, 197  
 auxiliar (adjetivo), 652, 2990, 3802  
 ave Fénix, 1336-1339, 3443-3446  
 azada, 991  
 azote, 888  
 Baco, 1358  
 bajel de piedra (barco como sepulcro), 2694  
 baldón, 64  
 bando, 389  
 barril, 3959  
 Belona, 725  
 bengala, a. inicial  
 bergantón, 523  
 besar los pies, 2575-2576  
 blanca, 1403  
 blasón, 1901  
 boca, 902  
 bostezo, 905  
 bronce, 2687  
 brujulear, 3298  
 buena alhaja (expresión dilógica), 1395  
 bufete, 3167  
  
 caballo desbocado (tópico), 12  
 cabos, 209  
 caducar, 909  
 caduco, 385  
 caja, a. inicial  
 calidad, 3773  
 campaña, 142  
 campo, 2688  
 canas (tópico barba), 2958-2960  
 cancel, 3847  
 canjear, 319  
 capaz, 2431, 2589  
 carear, 2206  
 carpeta, 1359  
 carro de Apolo, 3138-3139  
 cavar (uso dilógico), 1617  
 céfiro, 3524  
 Ceilán, 617  
 celajes, 966  
 cielo, 579  
 celos (leitmotiv), 2345-2353  
 cenit, 3373-3374  
 ceño, 885

cerrar con puerta de acero, 2385-2386  
 cielo(s), 820  
 cimera, a. inicial  
 Ciro, 638  
 civil, 3510  
 clarín, 3526  
 cobrarse, 947  
 cochero, 1406  
 coger / tomar los pasos, 1656-1657  
 competir, 1993  
 complemento directo animado no introducido por *a*, 2603  
 componer ('concertar'), 234, 269  
 componer ('remediar'), 1451  
 «¡con qué poco se contenta [j] e nsalza!» (referencia al refrán), 1784-1787  
 concluir, 3486  
 conflicto amor-lealtad / amistad, 2174-2188, 2480-2485, 2564-2566, 3941-3944  
 convalecer, 2803  
 convoy, 1554  
 corazón astrólogo, 1076  
 correr fortuna, 1222-1223  
 cortesanía, 1254  
 corzo herido por flecha (metáfora herida de amor), 121-123  
 crisis, 327  
 cuadro, 1619  
 cuarto, 505  
 cuatrín, 510  
 cuatro elementos, 910-911  
 cuestión, 3098  
 cuidado ('amor'), 1809  
 cuidado (valor dilógico), 1030  
 cúyo, 514

dados, 515  
 dama tramoyera, 1292-1297  
 dar calor, 665-666  
 dar muestra (expresión dilógica), 491  
 Darío, 3681-3684  
 darse a partido, 53-54, 241  
 de dentro, 1887  
 de veras, 1410  
 desnudo, 630  
 derrota, 2584  
 desatentada, 22  
 descollados, 966  
 descubra (enmienda), 2120  
 descubrir la hilaza, 493  
 desde luego, 2818  
 «desde que su amo soy [j] muc ho más moza que ayer» (referencia al refrán), 2744-2746

desdorar, 2911  
deshecha (adjetivo), 1202  
deshecha (sustantivo), 1615  
deshora, 3190  
desmán, 672  
despeñar, 12  
despojos (animal), 503  
despojos (guerra), 141  
desquite, 442  
destemplados (instrumentos), 1011  
destroncadas, 1734  
devengar, 2610  
Diana, 1319  
discreto, 342  
doblar la hoja, 1493-1494  
doblez, 3057  
dormir vestido (costumbre militar), 2491-2492  
duelo, 99, 2898  
dueño, 256, 1526, 1536, 2428

echar, 1659  
efímera, 355  
el (enmienda), 2092  
embarazo, 1421  
empeñar a, 112, 243, 1174  
empeñar en, 2860-2861, 3566  
empeñarse, 669  
empeñarse por ('favorecer'), 3224, 3625  
*en* + gerundio, 507  
en su nombre (enmienda), 224  
encontrar con (uso no pronominal), 1888  
entender, 1543  
escapar la vida, 2590-2591  
escuadra, 1553  
escusar, 1248  
esforzar, 351, 756, 1267  
esta (enmienda), 840, 3207  
estampa, 2576  
Estratón, 853  
estrecho, 2649  
estrella (valor dilógico), 336-337  
estrellas (influjo en el amor), 1133  
estrema ansia, 404-405  
estraño, 3080

fama, 41  
Fama, 3526  
familia, 2217

Fenicia, 132, 860  
 feudo, 1477  
 fiar ('confiar'), 339, 1217, 2432  
 fiar ('esperar'), 3128  
 fiebre (calor), 1988  
 fiebre (causa moral), 904  
 filo, 2131  
 fineza 92, 1572  
 Fortuna (imagen luna), 577-578  
 Fortuna (mutabilidad), 161-166, 215-217  
 fortunas, 1222  
 fragoso, 3577  
 fue ser (enmienda), 721  
  
 gallina (insulto), 523, 2733  
 garza perseguida por halcón (metáfora conquista amorosa), 118-120  
 gentil pieza (expresión dilógica), 492  
 gracia, 1335  
 gracioso (tópicos)  
     autonomía y marginalidad, 2095-2105, 3039-3041, 3438-3442  
     bajeza moral, 3614-3616  
     bebida, 1358-1360, 1385-1386  
     carreras y palos, 1369a, 1386, 2707-2710  
     cobardía, 10-11, 474  
     lenguaje, 2095-2105, 3442  
 guarnecer, 2011  
 gusano de seda (tópico), 1966-1971  
  
 habemos, 1432  
 hacen (enmienda), 3813  
 hacer cuartos (expresión polisémica), 501, 506  
 hacer extremos, 1689  
 hacer frente de bandera, 660  
 hacer la mortecina, 474  
 hacer la salva, 1489  
 hado(s), 49, 568  
 hidalguía, 2875  
 hola, 2798  
 homenaje, 965, 2530-2533, 2626, 3776-3780  
 huir (uso transitivo), 130, 3019  
  
 industria, 1604  
 ingeniero, 1590  
 insulto, 2640  
 ir a derechas, 520  
  
 jarcias, 1486  
 jardín-cielo, 3447-3448



Jove, 131

laberinto, 2312

lágrimas (armas de la mujer), 3676-3684

laurel (motivo burlesco), 3956-3959

lauro, 431

lazos, 813

leva, 626

lidar (uso transitivo), 56

linda pesca (expresión dilógica), 490

lisonja, 1255

llamada, 3707

lleno de la luna de marzo, 1312-1315

llorar la aurora, 3383

llover (sujeto + uso transitivo), 914

lo (enmienda), 3744

luchar, 2407

luego, 3272

madeja, 3453

mandar / dar albricias, 787

mandria, 522

manos blancas, 1309

maravilla, 1642

mariposa y fuego (tópico), 1987-1988

medio (valor dilógico), 1160-1161

mentir, 484

mesa franca, 2787

monumento, 899

Morlaco, reparto, 475

mortal, 695

mosca muerta, 522

mover, 3098

muerte de las flores (tópico paso del tiempo), 2940-2942

mujer varonil (*leader*), a. inicial, 1666-1674

mujer y secreto (tópico misógino), 1698-1699, 3837-3838

música (valor terapéutico), 1008-1012

nadir, 3378

natural, 3080

necesitada *a* + proposición infinitiva, 1231-1232

negra, 1402

no solo [no] p ero (construcción), 2824-2825

norabuena, 344

«Norabuena sea» (canción), 533-562

noria, 1389

norte, 951

obelisco, 1911  
ocasión, 231, 827  
oficio para discretas, 342  
Ofir, 3454

padrón, 1914  
Palas, 724  
paparrabias, 1415  
parasismo, 2035  
parche, 2687  
parecer, 3748  
participar, 1573  
partir, 1314  
partir la diferencia, 3692  
pasar muestra, 306  
pase la palabra, 2705  
pastel de a cuarto, 1370-1371  
pavesas, 3636  
pelar (valor dilógico), 524  
pellejo de vino (valor dilógico)  
pensil, 3448  
perderse, 427  
peregrino, 2571  
Persia, 1  
pestillo, 2470  
pira, 1910  
polo, 191  
potro, 459  
precipicio, 2129  
preferir, 3064, 3434  
prendas, 1495  
presa, 248  
primer + sustantivo femenino, 604, 2971, 3103  
primero + sustantivo masculino, 887, 3009, 3521, 3533  
prosapia, 1229  
protestar, 2822  
púrpura, 2692

que ando (enmienda), 1800  
qué mucho, 143  
quien (valor plural), 218

razón ('causa'), 234  
recebí (vacilación vocálica), 2874  
recorrer, 1005  
reducir ('persuadir'), 2458  
reducir ('reponer'), 670  
reír el alba, 3384



remiso, 2113  
residenciar, 2237  
retén, 664  
reticencia (estilística del silencio), 409-410  
rigor, 896  
rivalidad Apolo-Júpiter, 866-869, 3608-3609  
rosicler, 3147

sangre fría, 580  
satisface (enmienda), 719  
sentimiento, 565  
sequedades, 886  
ser razón (locución verbal), 233  
serpiente, 2784  
Sidón, 955  
siempreviva, 1652, 3447  
signo, 1133  
silla de costillas, 468  
silla de manos, 467  
«sin duda es dicha, pues tarda» (referencia al refrán), 1635  
sin segundo, 2586  
sobrestante, 1590  
sol (tópico paso del tiempo), 3733-3735  
sol-rey, 337, 3139-3145  
sola (adverbio), 145  
solevado, 2449  
sorda, 1236  
soy quien soy, 612, 2190, 2195-2196  
*sufrir y callar* (estilística del silencio), 1206-1213, 1704  
surtida, 3629

tal (zeugma), 204  
también hay duelo en las damas, 2898  
tema, 3439  
tener, 2719  
*theatrum mundi* (tópico), 948-949  
Tiro, 1, 50, 169, 543-544, 830  
Tiro (etimología), 1000-1002  
tocar, 841  
tocar al arma, 2435  
todo + nombre de ciudad (alternancia género), 2650, 3170  
tomar + proposición indicativa, 1892  
tomar voz, 1478  
trato de cuerda, 2800-2801  
triunfar, 432  
trompeta (instrumento), a. inicial  
trompeta (persona), 3706

undosa plata (metáfora gongorina), 2693

valor (peyorativo), 230

vamos (subjuntivo etimológico), 173

vaticinio, 382

venir a las manos, 1833-1834

venir de guerra, 823

venir de paz, 318-319

verdinegra, 2789

vestiglo, 2103

víbora, 3775

viril, 3376

volver ('defender'), 821, 2398, 3436

volver ('restituir'), 2421

volver (uso intransitivo), 1106a

volver la espalda ('retirarse'), 1565

volver la(s) espalda(s) ('huir'), 27-29

voto, 1542

vustedes, 485

y antes de *i-*, 519

ya te entiendo, 343

zurdo, 521







## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1:** Distribución de los asistentes a la representación de *El triunfo mayor de Alcides* en el Coliseo del Buen Retiro, 1760 (A.G.P., plano nº 6910).
- Ilustración 2:** Portada de la *Novena parte de comedias*, 1691. Ejemplar Bayerische Staatsbibliothek (4 P.o.hisp. 11m-9).
- Ilustración 3:** Primera página de *Duelos de amor y lealtad* en la *Novena parte de comedias*, 1691. Ejemplar Bayerische Staatsbibliothek (4 P.o.hisp. 11m-9).
- Ilustración 4:** Portada de la *Novena parte de comedias*, 1698. Ejemplar UCM BH FLL 37565.
- Ilustración 5:** Primera página de *Duelos de amor y lealtad* en la *Novena parte de comedias*, 1698. Ejemplar UCM BH FL.
- Ilustración 6:** Plancha de madera de *Duelos*. (Ejemplar Pseudo Vera Tassis, BNE R/11353).
- Ilustración 7:** Portada de la *Novena parte de comedias*. Ejemplar Pseudo Vera Tassis (BNE R/11353).
- Ilustración 8:** Primera página de *Duelos de amor y lealtad* en la *Novena parte de comedias*. Ejemplar Pseudo Vera Tassis (BNE R/11353).
- Ilustración 9:** Primera página de la suelta Viuda de Leeddael de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la British Library (11728.b.2).
- Ilustración 10:** Primera página de la suelta Pedro Escuder de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la BNE (T/7526).
- Ilustración 11:** Primera página de *Duelos de amor y lealtad* en la edición de Apontes. Ejemplar de la Biblioteca Municipal de Lyon (346478 T.01).
- Ilustración 12:** Primera página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR1). Ejemplar de la BHM (Tea 1-202-38).
- Ilustración 13:** Primera página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR2). Ejemplar del Museo Nacional del Teatro (Bueno FA 10 COM due).
- Ilustración 14:** Primera página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR3). Ejemplar de la Biblioteca de Catalunya (834.6R Cal 8º Var 3).
- Ilustración 15:** Primera página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR4). Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (CGP-053-10).
- Ilustración 16:** Última página de la suelta Viuda de Joseph de Orga de *Duelos de amor y lealtad* (OR4) con banderilla. Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (CGP-053-10).
- Ilustración 17:** Primera página de la suelta Carlos Saperá y Francisco Suriá de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (07 DG-B-63/3/45-8).
- Ilustración 18:** Primera página de la suelta Juan Serra de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Oviedo (P-049-3).
- Ilustración 19:** Portada de la suelta de *Duelos de amor y lealtad* impresa por Antonio Sanz. Ejemplar de la BNE (T/4912).

- Ilustración 20:** Encuadernación del impreso de *Duelos de amor y lealtad* custodiado en la BNE (T/4912).
- Ilustración 21:** Primera página del manuscrito de *Duelos* custodiado en la British Library (Add. MS 33472).
- Ilustración 22:** Reparto de la loa manuscrita para *Duelos* (BNE, MSS/14517/41).
- Ilustración 23:** Reparto de la loa del impreso para *Duelos* (BNE, T/4912).
- Ilustración 24:** Rúbrica del copista al final de la primera, segunda y tercera jornadas del manuscrito de *Duelos de amor y lealtad*.
- Ilustración 25:** Rúbrica del copista al final de loa y en la portada y final de *Los jardineros del Buen Retiro*.
- Ilustración 26:** Filigrana del manuscrito. Primera jornada. (BL, Add. MS 33472).
- Ilustración 27:** Filigrana del manuscrito. Segunda jornada. (BL, Add. MS 33472).
- Ilustración 28:** Filigrana del manuscrito. Tercera jornada. (BL, Add. MS 33472).
- Ilustración 29:** Encuadernación del manuscrito (BL, Add. MS 33472).
- Ilustración 30:** Rúbrica del copista en la portada del manuscrito de *La semilla y la cizaña* (Tea 1-66-1,A).
- Ilustración 31:** Primera página del manuscrito de *Duelos* localizado en el Instituto Valencia de don Juan (26.III.6).
- Ilustración 32:** Acotación escrita por el primer amanuense de MS1 con tinta más oscura y letra más pequeña (fol. 102v).
- Ilustración 33:** Acotación que no ocupa el espacio completo destinado para su traslación en MS1 (fol. 135r).
- Ilustración 34:** *Dramatis personae* de VT.
- Ilustración 35:** *Dramatis personae* de MS1.
- Ilustración 36:** Grafía del segundo amanuense (MS1) fol. 79v.
- Ilustración 37:** Grafía del segundo amanuense (MS2) fol. 6v.
- Ilustración 38:** Grafía del segundo amanuense (MS1) fol. 105v.
- Ilustración 39:** Grafía del segundo amanuense (MS2) fol. 30r.
- Ilustración 40:** Indicación de la preparación de Leonido para su salida a escena (fol. 66v).
- Ilustración 41:** Indicación de la preparación del barba, galán, soldados y voces (fol. 3v).
- Ilustración 42:** Indicación tachada (fol. 7r).
- Ilustración 43:** Corrección de una acotación por parte del segundo amanuense (fol. 56v).
- Ilustración 44:** Corrección de una acotación por parte del segundo amanuense (fol. 8v).
- Ilustración 45:** Corrección de una acotación por parte del segundo amanuense (fol. 6v).
- Ilustración 46:** Adición de una acotación escénica por parte del segundo amanuense (fol. 63v).
- Ilustración 47:** Versos atajados (fol. 8r).
- Ilustración 48:** fol. 2r de la loa manuscrita (MSS/14517/41).
- Ilustración 49:** fol. 40v del manuscrito, en el que se marca el inicio y el final de la página 120 del impreso.
- Ilustración 50:** Página 120 completa del impreso.
- Ilustración 51:** fol. 12v de *Duelos de amor y lealtad* en el que se marca el inicio de la página 6 de cuaderno.
- Ilustración 52:** Marca del inicio del cuaderno Z en el manuscrito (fol. 56r).
- Ilustración 53:** Marca del inicio del cuaderno Z en el impreso (p. 177).
- Ilustración 54:** fol. 41v del manuscrito, en el que se indica el inicio de la página 123 del impreso.
- Ilustración 55:** Indicación del inicio de la p. 123 del impreso.

- Ilustración 56:** Acotación escrita en el margen del derecho del manuscrito no tenida en cuenta en el cómputo (fols. 50r y 50v).
- Ilustración 57:** Acotación escrita en el cuerpo de texto del impreso (p. 163).
- Ilustración 58:** Marca que indica que la acotación del fol. 64r ocupa 3 líneas en el impreso.
- Ilustración 59:** Marca que indica que la acotación del fol. 63r ocupa 2 líneas en el impreso.
- Ilustración 60:** Versos partidos escritos en distintas líneas en el manuscrito (fols. 55r y 55v).
- Ilustración 61:** Versos partidos situados en la misma línea en el impreso (p.175).
- Ilustración 62:** Indicación de que las intervenciones de dos personajes deben situarse en la misma línea en el manuscrito (fol. 63v).
- Ilustración 63:** Verso partido situado en la misma línea en el impreso (p. 194).
- Ilustración 64:** Intentos de ajuste por parte del cajista (fol. 56v).
- Ilustración 65:** Marca que indica la falta de una acotación en el manuscrito (fol. 69v).
- Ilustración 66:** Acotación del manuscrito presente en el impreso (p. 208).
- Ilustración 67:** Acotación de *Duelos de amor y lealtad*, fol. 75r de *El dómine Lucas* (MSS/16370).
- Ilustración 68:** Reparto de papeles de *Duelos* en el impreso (BNE T/4912).
- Ilustración 69:** Primera página del argumento de *Duelos de amor y lealtad*. Ejemplar de la BNE (T/4912).
- Ilustración 70:** Argumento de *Alcides entre los dos caminos*. Ejemplar de la Abadía de Montserrat (F\*108\*8º\*13).
- Ilustración 71:** Taco xilográfico de *Duelos*, p. 57 (BNE, T/4912).
- Ilustración 72:** Taco xilográfico de *Concierto público*, portada (BMH, MB 1644).
- Ilustración 73:** fol. 3r de la loa manuscrita (BNE, MSS/14517/41).
- Ilustración 74:** Filigrana de la loa.
- Ilustración 75:** Grafía del copista de la loa (fol. 4r).
- Ilustración 76:** Grafía del segundo amanuense de la loa (fol. 2v).



APÉNDICE I: GRAFÍAS DEL AMANUENSE DE MS1, DE MS2 Y DE LOS  
MANUSCRITOS LOCALIZADOS

| MS1<br>Add. MS 33472                                                                | MS2<br>26.III.6                                                                     | Loa<br>MSS/14517/41                                                                 | <i>El domine</i><br>MSS/16370                                                        | <i>Los jardineros</i><br>MSS/14524/12/1                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
|    |    |    |    |    |
|    |    |    |    |    |
|   |   |   |   |   |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |









## APÉNDICE II: LISTADO DE VARIANTES ENTRE VT Y LOS MANUSCRITOS

A continuación, se reproducen todas las variantes entre el texto de la edición príncipe (VT) y los manuscritos que fueron manejados para la adaptación palaciega de *Duelos* en el siglo XVIII (MS1 y MS2). De este modo, se reflejan todos los cambios que ha podido sufrir el texto desde la edición veratassiana hasta MS2, que representa la versión definitiva del texto que se llevó a la prensa para la impresión del folleto del festejo teatral. No se han tenido en cuenta las variaciones lingüísticas ni las erratas evidentes. Por añadidura, se incluyen las omisiones, tachaduras o correcciones de un segundo amanuense y, en el caso de MS2, también se registran las etiquetas con directrices para los actores y los atajos. Las lecturas y añadidos de la segunda mano identificada se señalan como MS1<sub>1</sub> en el manuscrito custodiado por el Instituto Valencia de don Juan y MS2<sub>1</sub> en el conservado en la British Library. Para facilitar la comprensión de las alteraciones que ha podido sufrir una lectura, se reproduce la lección primitiva de MS2 entre paréntesis angulares < > y a continuación se explica la lectura elegida por MS1<sub>1</sub> y MS2<sub>1</sub>. Aquellas lecturas indescifrables por estar corregidas por encima y presentar una enmienda del segundo copista se marcan con puntos suspensivos entre paréntesis angulares (<̃> ). Cuando el segundo amanuense incorpora directamente texto que no estaba escrito por el primer copista, sus lecturas se indican entre corchetes [ ] o bien, en el caso de las acotaciones, a partir de la indicación *añade* seguida del texto que se ha introducido.

### TÍTULOS

LA GRAN COMEDIA, / DUELOS / DE AMOR, / Y LEALTAD. / *DE DON PEDRO CALDERON de la Barca*. VT] La Gran Comedia Nueva / Duelos de Amor y Lealtad MS1; Duelos de Amòr. y Lealtad MS2

### REPARTOS

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. VT] Personas / que / Hablan en ella MS1; Personas MS2

[1ª columna] *Irifile, Dama. / Deidamia, Dama. / Laura. / Ifmenia. / Libia. / Flora, villana. / Cosdroas, viejo. / Morlaco, gracioso.* / [2ª columna] *Toante, galàn. / Leonido, galan. / Cenon, galàn. / Anteo, criado. / Alexandro, Rey. / Soldados Perfianos. / Soldados Fenicios. / Musicos, y Acompañamiento.* VT] [1ª columna] Irifile Dama / Deydamia Dama / Laura / Ismenia / Flora Villana / Livia / Cosdroas Viexo / Morlaco gracioso / [2ª columna] Cautibo 1º / Cautibo 2º / Cautibo 3º / Cautibo 4º / [3ª columna] Toante galan / Leonido galan / Cenon galan / Anteo criado. / Alexandro Rey. / Soldados Persianos / Soldados fenicios / Mus.<sup>cos</sup> y Acompañam.<sup>to</sup>. MS1, MS2



## TEXTO DE LA COMEDIA

### IORNADA PRIMERA] *om.* MS1; Jornada 1ª

- a inicial *Tocan caxas, y trompetas, y fingiendose dentro la batalla, sale despues de las primeras voces Irifile con espada desnuda, cimera de plumas, y vengala. VT]* *Mutacion de Tiendas de Campaña, y aparatos Militares en la accion de darse batalla dos Exercitos alo Persa. Tocan Caxas y Clarines y sale despues de las primeras bozes Irifile con Espada desnuda, Cimera de plumas y Vengala. MS1; Mutacion de tiendas de Campaña, y aparatos Militares en la acción de darse Vataalla dos Ejercitos alo persa= tocan Cajas i Clarines, y sale despues de las primeras bozes Irifile con la Espada desnuda Cimera de plumas, y bengala. Arboleda, y foro de <̃> MS2 [MS2<sub>1</sub> tacha la lectura de MS2, que no es posible descifrar, y corrige por *campaña*].*
- 1loc *Vnos dent. VT, MS1] D.<sup>ro</sup> Vnos. MS2*
- 1loc *Otros. VT, MS1] D.<sup>ro</sup> otros. MS2*
- 3-5loc *Todos. Guerra, guerra. / Leon. dent. Al arma / Cenon dent. Al arma. / Vnos. Viua Tyro. / Otros. Viua Perfia. VT] om. MS1, MS2*
- 6loc *Toãt. dent. VT] D.<sup>ro</sup> toante. MS1, MS2*
- 9-10 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>a</sup> Dama 1ª» enmarcada por un corchete.
- 12loc *Vno dent. VT, MS1] D.<sup>ro</sup> vnos. MS2*
- 14 En el margen derecho del verso MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> Leonido y comparsa» enmarcada por un corchete.
- 14loc *Otros. VT, MS1] D.<sup>ro</sup> otros. MS2*
- 14loc *Vnos. VT, MS1] D.<sup>ro</sup> vnos. MS2*
- 14loc *Otros. VT, MS1] D.<sup>ro</sup> otros. MS2*
- 15loc *Todos. VT, MS1] D.<sup>ro</sup> todos. MS2*
- 23a *caxas VT, MS1] tocan caxas MS2*
- 35loc *Leon. VT. MS1] S<sup>c</sup> Leonido MS2*
- 36 *huestes VT, MS1] huesten MS2*
- 43a *Si effe es tu intento. VT, MS2] MS1<sub>1</sub> añade: *ban a enbestirla**
- 57-59 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> Cenon y Comparsa» enmarcada por un corchete.
- 74 *dexa VT] deje MS1, MS2*
- 77a *Entrafe Irifile, figuenla todos, buelve por la otra puerta, y sale Cenon al passo VT] entrase Irifile siguenla todos, buelbe por la otra puerta y sale Cenon al paso y soldados [por la derecha] MS1 [MS1<sub>1</sub> añade: *por la derecha*]; Haze q<sup>e</sup> se ba siguenla todos buelbe à salir por otra p<sup>ta</sup>. y sale Cenon al paso i Soldados MS2 [En MS1 y MS2 la acotación está situada tras el verso 74].*
- 78loc *Cen. VT, MS1] Sale Cenon. MS2*
- 78-80 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> Leonido y comparsa» enmarcada por un corchete.
- 90a *Sale Leonido, y Soldados. VT, MS2] MS1<sub>1</sub> añade: *por la yzq.<sup>da</sup>**
- 91loc *Leon. VT, MS1] Sale Leon. MS2*
- 112 el primero en quien me empeña VT, MS2] el primero <en> <quien> me empeña MS1[se ha tachado la preposición *en* y se ha corregido *quien* por *que*].
- 125-126 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>das</sup> Deydamia y Damas» enmarcada por un corchete.



- 149a *Riñen los dos* VT] *Riñen los dos. / Sale Deidamia y las Damas* MS1; *Riñen los dos y salen Deydamia y las Damas* [En MS1 y MS2 la acotación está situada acertadamente antes de la intervención de Irífile. Además, la acotación se fusiona con la posterior del verso 153 porque los siguientes cuatro versos (vv. 150-153) se han omitido].
- 150-153 quien se viò en lid tan opuesta, / que igualmente le este mal / el vencido, que el que vença! / *Leon. Conmigo ven. / Cen. Ven conmigo. VT] om.* MS1, MS2
- 154loc *Deid. VT] S<sup>e</sup> Deidamia.* MS1, MS2
- 157-160 *Leon. Feliz foy, pues en fauor a par. / mio estar Deidamia es fuerça. / Cen. Infeliz foy, fi Deidamia / à saber la cauía llega à pa. VT] om.* MS1, MS2
- 183-220 Quando el comun alborozoja ya de fer, fino aduerfa? VT] *om.* MS1, MS2
- 222 huya VT, MS2] haya MS1
- 248-249 Yo no, fino como prefa / tuya VT] Yo (no, sino como presa / tuya) MS1, MS2
- 260a à part. VT] *om.* MS1, MS2
- 267-268 (disimule hafta mejor à par. / ocañon, en que hablar pueda) VT] *om.* MS1, MS2
- 313-324 y que encerrados denochej e l Soldado como hazienda VT] *om.* MS1, MS2
- 328-332 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> Barba Galan y los 2 soldados y comparsa» enmarcada por un corchete.
- 333a figue mis passos VT, MS2] MS1<sub>1</sub> añade: *vase por la yzq.<sup>da</sup> y con ella las damas menos Laura*
- 337a à par. VT] *om.* MS1, MS2
- 349-351 bien que à coña del dolor / de que tal cautiua pierda, / esforçando la disculpa, VT] (bien que a costa del dolor / de que tal Cautiba pierda, / esforzando la disculpa) MS1, MS2
- 352a *Vafe VT] Vase [y su comparsa] MS1, MS2 [MS2<sub>1</sub> y MS2<sub>1</sub> añaden: y su comparsa].*
- 363-376 A nadie admire la prifañ para sentir el no verla VT] *om.* MS1, MS2
- 379loc *Toât. dent. VT] D.<sup>ro</sup> toante* MS1, MS2
- 383loc *Cofdroas dêt. VT] D.<sup>ro</sup> Cosdroas* MS1, MS2
- 386a *Sale Cofdroas vestido de cautiuo, y como arrojado, cae a los pies de Leonido, y despues quatro Soldados, que lleuan à Toante, como desmayado VT] Sale Cosdroas Vestido de Cautibo y como arrojado, cae a los pies de leonido, y despues quatro soldados, que lleven a toante como desmayado: [y las dos comparsas antecedentes] MS1 [MS1<sub>1</sub> añade: y las dos comparsas antecedentes]; Sale Cosdroas como arrojado, bestido de cautibo, cae a los piés de leonido, y <Quatro> Soldados traen Desmayado à toante, y detras toda la comparsa MS2 [MS2<sub>1</sub> tacha la lectura primitiva de MS2, Quatro, coincidente con la de VT, por Dos, puesto que la decisión del director de escena fue que solo era necesaria la presencia de una pareja de soldados en escena].*
- 395-396 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «Prebenida mus.<sup>ca</sup> 1<sup>a</sup>. 2<sup>a</sup>. 3<sup>a</sup> y Damas» enmarcada por un corchete.
- 411-413 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>do</sup> el Graz.<sup>o</sup> echado en el suelo» enmarcada por un corchete. La indicación está tachada por varias líneas horizontales porque el aviso está dirigido al actor que realiza el papel de Morlaco para que se prepare para una escena que se encuentra atajada en el manuscrito. Entendemos, por tanto, que la directriz para el actor se escribió en un momento previo a que se decidiese prescindir de la escena en cuestión.
- 419 muera, ò viua VT] (muera ò biva) MS1, MS2

- 431            *fi muere, porque no el lauro à pa.* VT [En MS1 y MS2 la indicación de *aparte* está situada en el verso 430].
- 435a           *Vafe lleuando à Toante en braços* VT] *Vase llebandose à toante en los brazos* MS1, MS2
- 444a           *Vafe* VT, MS1] *Vase [y las dos comparsas]* MS2 [MS2<sub>1</sub> añade: *y las dos comparsas*].
- 445-524       *Sold. I.* Pues este fe nos escapañ *Morl.* Ay, que fin duda me pelan! VT [Los 80 versos indicados figuran atajados en MS2. No obstante, la tachadura no impide su lectura, lo que permite detectar varias omisiones dentro del propio atajo (vv. 465-468 y 492-521) también presentes en MS1. Asimismo, se observan variantes entre los testimonios:
- 448            *Cofa es cierta* VT, MS1] *es cosa cierta* MS2
- 460            *dezir* VT] *decid* MS1, MS2
- 461loc        *Los 4.* VT] *Soldado 1º.* MS1, MS2
- 490            *linda* VT, MS1] *buena* MS2
- 523a           *Peganle* VT] *om.* MS1, MS2
- 524a           *Morl.* Ay, que fin duda me pelan! VT] *Morlaco.* Ay, que sin duelo me pelan. [*Vanse todas las comparsas y*] *llevanle* MS1 [MS1<sub>1</sub> añade: *Vanse todas las comparsas y*]; *Morlaco.* ay, que sin duelo me pelan. *llevanle* MS2
- 525-530       *Muf. dent.* Sea norabuena, / norabuena fea. / *Morl.* Mal aya el alma, y la vida / que de mi dolor fe alegra, / diciendo vna, y otra vez, / alegres de que me muelan. VT] *om.* MS1, MS2
- 532a           *Lleuanle, y falen las Damas que pudieren, cantando, y baylando, con guirnaldas de flores, y detrás Deidamia, Irifile, y Flora.* VT] *Mutacion de Jardin, y en el frontis un Palacio y salen las Damas que pudieren Cantando y Vailando con guirnaldas de flores; y Detras Deidamia, Irifile y Flora* MS1; *Mutacion de Jardin, y en el frontis vn Palacio, y salen las Damas cantando <y Bailando con guirnaldas> de flores; y detras Deidamia Irifile, y Flora* MS2 [MS2<sub>1</sub> ha tachado *y bailando con guirnaldas* y sobrescrito *con ramos y tocados*, con una tinta más gruesa y de mayor tamaño. En MS1 y MS2 la acotación está situada después del verso 524].
- 533loc        *Flora cant.* VT] *C.<sup>ta</sup> flora* MS1, MS2
- 537-562       *Flora.* Que de fus mudanças] *Mufic.* Norabuena fea. VT] *om.* MS1, MS2
- 568-588       *fi desiguales los hados] fe ha sabido defmentir.] om.* MS1, MS2
- 589            *pues* VT, MS2] *presto* MS1
- 590            *Fuerça obedecerte es.* VT] *fuerza obedecer será* MS1; *fuerza obedezzer <serà>* MS2 [MS2<sub>1</sub> ha tachado *serà* y ha recuperado la lectura veratassiana añadiendo *te* a la derecha de *obedezzer* y la forma *es* después de la tachadura de *será*, de modo que la lectura definitiva es «fuerza obedecerte es».
- 596loc        *Canta.* VT] *C.<sup>tan</sup>* MS1; *flora Mus.<sup>ca</sup>* MS2
- 600loc        *Mufic.* VT] *C.<sup>tan</sup> a 4º* MS1; *el 4º.* MS2
- 600a           *Vanfe* VT] *Vanse flora i las damas* MS1; *Vanse [Graciosa, y Damas y Granaderos]* MS2 [MS2<sub>1</sub> añade: *Graciosa, y Damas y Granaderos*].
- 619            *lingular* VT] *triangular* MS1, MS2
- 646a           *Llora.* VT] *om.* MS1, MS2
- 656-657       En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>das</sup> las Damas» enmarcada por un corchete.

- 667-669 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>do</sup> Cenon» enmarcada por un corchete. A continuación, se incluye una tachadura; posiblemente debajo podía leerse *y su comparsa*.
- 692a *Salen*. VT] *om.* MS1; *Salen todas las Damas* MS2
- 692 *Las 4. Señora*, VT, MS2] *Salen las 4<sup>o</sup> Señora*, [y *las demas de Acomp.<sup>to</sup>*] MS1 [MS1<sub>1</sub> añade: *y las demas de Acomp.<sup>to</sup>*].
- 701a *Al entrar con ella, fale Cenon*. VT] *al Entrar con ella sale Cenon* [*quedan las otras damas*] MS1 [MS1<sub>1</sub> añade: *quedan las otras damas*]; *Al entrarse con ella sale Cenon* <y *comparsa*> [MS2<sub>1</sub> ha tachado *y su comparsa*].
- 719 *satisfizo* VT] *satisfize* MS1, MS2
- 721 *fer* VT] *fue ser* MS1, MS2
- 738-740 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> Leonido» enmarcada por un corchete. Se emplea erróneamente el plural en «P<sup>dos</sup>» porque a continuación se ha tachado *y sus comparsas*.
- 746-749 la dicha de quien alcança, / *esperança* no dirè, / porque vn no deídèn ni fue / ni pudo *fer* *esperança*. VT] la dicha (de quien alcanza, / *esperanza* no dirè, / porque un no desdèn ni fue, / ni pudo ser *Esperanza*) MS1; la dicha de quien alcanza, / (*esperanza* no dirè, / porque vn no Desdèn ni fue, / ni pudo ser *Esperanza*) MS2 [los paréntesis en MS2 parecen añadidos por MS2<sub>1</sub>, puesto que el trazo es grueso y la tinta más oscura, como la del segundo amanuense].
- 752 *dezir* VT, MS2] *decid* MS1
- 753 *Vafe* VT, MS2] *Vase* [y *las damas*] MS1 [MS1<sub>1</sub> añade: *y las damas*]
- 754-755 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>do</sup> El Barba» enmarcada por un corchete.
- 755 de fí, y de mi VT] de si, de mi MS1; desí, [y] de mi MS1 [MS2<sub>1</sub> añade la conjunción *y* entre las frases preposicionales, de modo que recupera la lectura de VT].
- 762 verà como no fe dexe VT, MS1]; [y] bera como no <se> deja MS2 [MS2<sub>1</sub> ha alterado la lectura primitiva de MS2, coincidente con la de VT, al eliminar la forma pronominal *se* y al incorporar, a su vez, la conjunción *y*. El verso resultante, por tanto, es «y bera como no deja».
- 766a *Sale Leonido* VT] <*Sale una Comparsa con leonido*> MS1 [MS1<sub>1</sub> ha añadido la indicación] *Sale Leonido* <y *su comparsa*> MS2 [Es muy probable que MS2<sub>1</sub> hubiese eliminado *y su comparsa*, ya que el trazo es grueso y la tinta oscura].
- 771 la VT] lo MS1, MS2
- 778-779 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>do</sup> el Galan» enmarcada por un corchete.
- 807 el dia VT] <el> dia MS1, MS2 [MS1<sub>1</sub> y MS2<sub>1</sub> eliminan el artículo muy posiblemente para evitar la sinéresis en *día*, necesaria para mantener el octosílabo: «el día que a pagar me atrevo». No obstante, la omisión resulta en una incorrección gramatical].
- 840 *defta* materia VT] *esta* materia MS1, MS2
- 857 *om.* VT] *Leon*. Escucha / *toante*. atento estoy ya MS1, MS2
- 876-883 y el ocio en vicios, *dispufo* / *castigarnos*, advirtiend / que los bienes de la Tierra / no fean olvidos del Cielo. / *Iupiter*, enfin, ò bien / *zelofo*, ò bien *justiciero*, / que el averiguar no es facil / à los *Diofes* los decretos, VT] *om.* MS1, MS2
- 916-927 quien creerà q vn embriõ misfmojt oda Fenicia vn lamento VT] *om.* MS1, MS2
- 932 esas VT, MS1] estas MS2

- 945-947 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «Vozes y Musica prev.<sup>da</sup>» enmarcada por un corchete.
- 950-965 Hechos, pues, al Mar, fin mas / Norte, ò rumbo, que auer puefto / la poffesion en el agua, / y la efperança en el viento, / tomamos en los Playazos / de Sidon el primer Puerto / no pudiendo en èl fufrinos / lo efteril de fus defiertos, / y de fus Afcalonitas / los barbaros tratamientos: / reconocido el parage, / bolvimos al Mar, poniendo / en el Africa las proas; / con que auiendo defcubierto / de las dos cumbres de Atlante / los omenages foberuios VT] hechos, pues, al Mar, sin mas / Norte ò rumbo, descubrieron / en el Africa las proas; por su abrasado terreno / de las dos cumbres de Atlante / los omenajes sobervios MS1[el verso *por su abrasado terreno* ha sido añadido por encima con un trazo más grueso, pero escrito por el primer amanuense]; Hechos, pues, al Mar, sín mas / norte, ò rumbo, descubrieron / de las dos cumbres de Atlante / los omenajes soervios MS2
- 967 ya VT] y MS1, MS2
- 972-975 por fus arboles, frondofo; / por fus frutales, ameno; por fus criftales, fecundo; / templado, por fu terreno; *om.* MS1, MS2
- 991a *Dentro golpes, como de fabrica, y cantan fin instrumentos, à compàs del golpe de las hazadas VT] Dentro golpes, como de fabrica, y cantan <sin> Instrumentos à Compas del golpe de las hazadas MS1 [MS1<sub>1</sub> ha tachado la preposición sin y la ha sustituido por con]; Dentro Golpes, Como de fabrica, y Cantan con los Instrumentos à Compas del golpe de las hazadas, las del Quatro, y los hombres Representan, vniendose con la Musica MS2*
- 992-993 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «todos los de la fabrica prevenidos y soldados» enmarcada por un corchete.
- 992loc *Muf. dêt. VT, MS1] D.<sup>ro</sup> Mus.<sup>ca</sup> MS2*
- 1019 Sobreguardas VT] sobre guardias MS1; sobre guardas MS2
- 1026loc *El y Muf. VT] om. MS1; Los de d.<sup>ro</sup> rep.<sup>tan</sup> y el MS2*
- 1027-1028 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>da</sup> la Dama» enmarcada por un corchete.
- tus VT] sus MS1; <tus> MS2 [MS2<sub>1</sub> parece haber corregido la *t* del posesivo por una *s*, de manera que la lectura definitiva es *sus*].
- 1050-1053 *El y Muf. Ay de quien nace à fer / tragico exemplo. Sale Irifile / Irif. Ay de quien nace à fer tragico / exemplo. / El, y muf. Que à la fortuna representa / el tiempo! / Iri. Que à la fortuna representa, &c. VT] el y Mus.<sup>ca</sup> ay de quien naze a ser / trajico ejemplo / que ala fortuna representa / el tiempo MS1; el; la Mus.<sup>ca</sup> y los cautibos. Ay de quien naze a ser / tráxico ejemplo / que ala fortuna representa / el tiempo MS2*
- 1053a *Iri. Que à la fortuna representa, &c. VT] MS1 añade: Mutacion entera de Ziudad en la accion de estarse edificando sus murallas y baluartes: halli se an de ber barios Instrumentos que sirven ala fabrica Muchos soldados, en traje de esclavos, en Diversas acciones; unos trabajando con Picos y Zapas, otros labrando piedras, y otros Conduciendo materiales; advirtiendos que en el tablado abrà figuras vivas en las mismas acciones para hacer mas baria y hermosa la Confusion= Y sale Irifile y despues toante habiendo entre dichos trabajadores varias centinelas; MS2 añade: Mutacion entera de ciudad en la accion de estarse edificando sus Murallas y Baluartes: alli se han de ber barios Instrumentos que sirben ala fabrica Muchos Soldados en traje de Cautibos en Diversas acciones; vnos trabajando con picos y Zapas, otros labrando piedras;*



- y otros Conduciendo Materiales; adbiertiendo que en el tablado habra figuras vivas enlas mismas acciones para hazer mas baria, y hermosa la confusion, varias centinelas entre los trabajadores, y sale Irifile y Despues toante.
- 1054 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>do</sup> el 1º Galan» enmarcada por un corchete.
- 1074 me animauas? *Toan.* Para quando, VT] me animabas. / *S.<sup>e</sup> toante.* á este sitio / de esta fabrica, en que han puesto / los fenicios mas cuidado, / con todos los mios vengo / sin alibio: Para quando MS1, MS2
- 1096-1097 *Mufic. y ellos.* Ay de quien nace à fer / tragico exemplo, / q̄ à la fortuna reprenta el tiẽpo! VT] *om.* MS1, MS2
- 1146 no lo trocara al dexar VT, MS1] no lo trocara al <dexar> MS2 [MS2<sub>1</sub> elimina el verbo, que a pesar del borrón de tinta puede leerse, y lo sustituye por el sustantivo *placer*].
- 1168-1169 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> 2ª y 2º para las bozes» enmarcada por un corchete.
- 1186-1187 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «Mus.<sup>a</sup> prev.<sup>da</sup>» enmarcada por un corchete.
- 1186loc *Deid. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Deid.* MS1, MS2
- 1190loc *Leon. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Leon.* MS1, MS2
- 1194-1197 *Cofd. dẽ.* Pues llega Deidamia, buelva / el mufico llanto nuestro. / *Dentro la Mufica, y fuera los dos.* / *Tod.* Ay de quien nace à fer tragico / exemplo, / q̄ à la fortuna reprenta el tiempo! VT] *om.* MS1, MS2
- 1213loc *La mufica, y los dos à vn tiempo.* VT] *Mus.<sup>ca</sup> y los 2 a un tiempo* MS1; *Los 2 la Mus.<sup>ca</sup> y los Cautibos.* MS2
- 1215a q̄ à la fortuna reprenta el tiẽpo! VT] MS1 añade: *La Mutacion que Corresponda al entremes*; MS2 añade: *Sigue la Mutacion que corresponda al entremes.* / *Fin de la Primera Jornada* (rúbrica)
- IORNADA SEGUNDA VT] Jornada segunda. Duelos / de Amor y Lealtad. MS1; Jornada segunda: de Duelos de / Amòr y Lealtad MS2
- 1215a *Salen Deidamia, y Laura solas* VT] *Repitese la Mutacion de Jardin* *haviendo en medio del tablado, azia el frontis vna fuente muy hermosa y alos dos lados de la fuente dos hermosos rosales donde coje rosas la Dama y ace un ramillete, y estos rosales encubren alos dos Galanes asu tiempo= y salen Deidamia y Laura solas* MS1, MS2
- 1263-1264 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>do</sup> [tachadura] Cosdroas» enmarcada por un corchete.
- 1271-1286 con tantas señas de falsa?...mas hè dicho, que juzguè; VT] *om.* MS1, MS2
- 1288-1291 fino sabes que ay vn cierto / rencor, vna cierta faña, / que sè como fe padece, / y no sè como fe llama;] *om.* MS1, MS2
- 1329-1331 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> Graz.<sup>o</sup> y Graz.<sup>a</sup>» enmarcada por un corchete.
- 1341a *Vanfe* VT] *Vase* MS1, MS2
- 1356 ageno poder VT, MS1] agen<a> [poder] MS2 [MS2<sub>1</sub> añade la o de ageno, que tal vez corrige sobre una a o incluso una pequeña o y completa el verso con la adición de *poder*, de modo que la lectura definitiva coincide con VT].
- 1357loc *Morl. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Morlaco.* MS1, MS2
- 1358loc *Morl. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Morlaco.* MS1, MS2
- 1361loc *Flora. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Flora.* MS1, MS2



- 1368a *Sale Morlaco, y Flora tràs él con vn palo* VT, MS2] *Sale flora tràs el con vn palo* MS1
- 1371 quarto VT, MS1] quatro MS2
- 1419 tus VT, MS1] sus MS2
- 1420 Profigue antes que nos venga VT] Prosigue antes que benga MS1, MS2
- 1420-1421 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>da</sup> la Dama» enmarcada por un corchete.
- 1433 embaraçan VT] estorbaban MS1, MS2
- 1450 le VT] la MS1, MS2
- 1475-1492 de su dueño, imaginau / fer admitida à merced / de algunos feudos, ò parias: / antes que tomaffè voz / de en què parage me hallaua, / me faludaron los ecos / de tus trompas, y tus caxas; / con que hallandome imposible / de bolver al Mar, à cauía / de que las naues traian / de nauegacion tan larga / atormentados los buques, / y rotas velas, y xarcias; / nos huuimos de poner / en defenfa. He hecho esta falua, / en fee de que nunca quise / la guerra: pues lo que passa / desde aqui, ya tu lo sabes VT] de su dueño y de mis armas / hasta aqui ya tu lo sabes MS1, MS2
- 1517a à par. VT] om. MS2
- 1522-1523 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>do</sup> el 1º Galan» enmarcada por un corchete.
- 1548-1555 y afsi, yo te auifarejo culta, y affegurada] om. MS1, MS2
- 1561a mas de lo que pienfas VT, MS2] MS1<sub>1</sub> añade: *ap.<sup>te</sup> a laura*
- 1575-1576 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> 2º y 3º» enmarcada por un corchete.
- 1617a *Retirafe Toante en medio del tablado, fale Cenon à vna puerta, y Leonido à otra, quedandose al paño, y pafseafe Irifile* VT] ponese á cabar en medio delante de la fuente, ba Irifile poco à poco hacia el rosal que esta a la siniestra de la fuente endonde esta oculto Zenon como leonido en el otro de la diestra MS1 [la acotación está escrita por el primer amanuense, pero el trazo es más grueso y la tinta más diluida]; *Retirase toante en medio del tablado, sale Cenon* <a> una <puerta> y Leonido <a> otra quedandose al paño, ipasease Irifile MS2 [MS2<sub>1</sub> ha corregido las dos preposiciones, que ha sustituido por *p'*, al tiempo que ha alterado la lectura primitiva *puerta* por *parte*, según se deduce de los trazos más gruesos de tinta de la *a* y la *e*].
- 1625a por el temor de Deidamia. VT] MS1 y MS2 añaden: *ocultase detrás de vn rosal*
- 1627a escondido entre estas ramas. VT] MS1 añade: *escondese detras del otro rosal*; MS2 añade: *ocultase en el otro rosal*
- 1651 mires VT, MS1] miras MS2
- 1687 le VT] lo MS1, MS2
- 1693 me VT] te MS1, MS2
- 1696a *Paffa* VT, MS1] MS2 sitúa la acotación tras el verso 1695.
- 1703a *Paffando* VT] *Pasa* MS1, MS2 [En MS1 y MS2 la acotación está situada tras el verso 1704].
- 1713 que yo bolberè por ti VT, MS2] Este verso en MS1 ha sido añadido posteriormente por el primer amanuense, quien por despiste debió de olvidarlo. Está escrito con tinta más gruesa y diluida.
- 1728-1729 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> Barba Cautivos y Musica» enmarcada por un corchete.

|           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1750loc   | <i>Leon</i> . VT, MS1] [ <i>Sale</i> ] <i>Leon</i> . <sup>[d]</sup> MS2 [MS2 <sub>1</sub> añade la indicación <i>sale</i> y la <i>d</i> volada de la abreviatura de <i>Leonido</i> .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 1753loc   | <i>Cofdr. y Mufic. dent</i> . VT] <i>Cosd.<sup>s</sup> i Mus.<sup>ca</sup> dentro</i> [ <i>y los cautibos</i> ] MS1 [MS1 <sub>1</sub> ha añadido: <i>y los cautivos.</i> ]; <i>D.<sup>ro</sup>. Cosdroas Mus.<sup>ca</sup>. y los cautibos</i> . MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 1753      | Viua Diana VT, MS2] Y Biua Diana MS1                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 1773-1775 | En el margen derecho de estos versos MS2 <sub>1</sub> añade la indicación «P <sup>da</sup> Laura» enmarcada por un corchete.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 1774      | juntando VT, MS1] juntado MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 1776      | con todos VT, MS2] <con todos> MS1 [MS1 <sub>1</sub> ha eliminado la lectura primitiva y la ha sustituido por <i>contento</i> ]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 1777-1783 | <i>El, y muf.</i> Viua Diana, &c. <i>Vafe</i> VT] Viba Diana / ipues oy tenemos / para su alabanza / las vidas cautibas / y libres las almas / venid, venid, á sacrificarla. <i>Vase</i> MS1; [ <i>y los cautibos representando.</i> ] Viba Diana, / ipues oy tenemos / para su alabanza / las vidas cautibas, y libres las almas / venid, venid à sacrificarla <i>Vase</i> MS2 [MS2 <sub>1</sub> ha atribuido el parlamento a los cautivos además de a Toante, que junto a él entonan el canto en alabanza a la diosa Diana].                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1785      | triste VT] Infeliz MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 1800      | quando VT] que ando MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 1801-1802 | En el margen derecho de estos versos MS2 <sub>1</sub> añade la indicación «P <sup>dos</sup> los Cautivos Galan Barba y musica» enmarcada por un corchete.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 1804a     | à part. VT] om. MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 1854-1863 | y afsi, beldad soberanañ à sacrificarla VT] om. MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 1871a     | <i>Salen todos los cautiuos que pudieren, Toante, Cofdroas, y Muficos</i> VT] <i>Mutacion de salon corto cuyo telon encubre la fuente y los rosales, y en esta abra pintada en dicho telon una estatua de Diana sobre la basa de un Altar poco adornado y salen todos los Cautibos, Cosdroas y Toante</i> MS1 [la acotación está escrita por el primer amanuense, pero el trazo es más grueso y la tinta más diluida]; <i>Mutacion de salon corto, cuyo telon encubre la fuente y los rosales, y en dicho telon abra pintada vna estatua de Diana, sobre &lt;la&gt; Vassa &lt;de un Altar&gt; poco adornada y salen toante Cosdroas y los Cautibos con la Comparsa de ellos</i> MS2 [MS2 <sub>1</sub> corrige el artículo determinado <i>la</i> por el indeterminado <i>una</i> y elimina con un borrón de tinta <i>de un Altar</i> ]. |
| 1871loc   | <i>Todos</i> . VT] <i>Mus.<sup>ca</sup> y todos</i> . MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1875a     | <i>Baylan</i> VT] om. MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1883loc   | <i>Vno</i> . VT] <i>Cautibo 1º</i> . MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 1887      | cerradla VT] cerrarla MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1893loc   | <i>Otro</i> . VT] <i>Cautibo 2º</i> . MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1896      | en VT] con MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 1928      | grande VT, MS2] gran MS1                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 1986      | avrèmos VT, MS1] abemos MS1                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 2079loc   | <i>Vno</i> . VT] <i>Cautibo 1º</i> . MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 2086      | ofensas VT] ofensa MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 2092      | al VT, MS1] <al> MS2 [MS2 <sub>1</sub> corrige la contracción <i>al</i> por el artículo <i>el</i> ].                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 2110-2111 | En el margen derecho de estos versos MS2 <sub>1</sub> añade la indicación «P <sup>dos</sup> para voces y musica» enmarcada por un corchete.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 2111loc   | <i>Vno</i> . VT] <i>Cautibo 2º</i> . MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 2122loc   | <i>Otro</i> . VT] <i>Cautibo 3º</i> . MS1, MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 2146loc   | <i>Muf. y tod</i> . VT] <i>Todos y Mus.<sup>ca</sup></i> MS1; <i>Todos</i> . MS2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |

- 2153loc *Dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Vozes.* MS1, MS2
- 2156 *Muf. y tod.* Y pues oy tenemos, &c. VT, MS2] Este verso ha sido añadido posteriormente por MS1<sub>1</sub>, probablemente por un despiste del primer amanuense.
- 2162a *Vanfe, y detiene Toante à Cofdroas.* VT] [*Vanse / Media Mutac.<sup>n</sup> de Calle, en la que salen Toante y Cosdroas, que acen su representacion paseándose por el teatro*] MS1 [La acotación está escrita posteriormente por MS1<sub>1</sub>]; *Vanse / Mutacion Corta de Calle, y en ella salen toante y cosdroas* MS2
- 2257-2258 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> Anteo Leonido y Irifile» enmarcada por un corchete.
- 2262 troncadamente VT, MS1] tr<o>ncadamente MS2 [MS2<sub>1</sub> escribe una *u* sobre la *o*, de modo que la lectura definitiva es *truncadamente*].
- 2274 yà el vmbral pifo VT] la estancia piso MS1, MS2
- 2275 de mi alvergue, y passò al quarto VT] de mi albergue y desde ella / paso al Magnifico sitio / que es Camarin de mi dueño MS1, MS2
- 2275a *Entra por vna puerta, y sale por otra* VT] [*Entrase toante, y al silbo se aparece una Mutacion entera de Salon Magnifico, y en el frontis, o centro de esta Mutacion, a de aber una Cama obstentosa q figura ser de tela carmesí y oro, y con esta bista, da fin la Jornada*] MS1 [La acotación está escrita por MS1<sub>1</sub> y está situada tras el verso 2272]; *Entra i sale <una luz> / Mutacion entera de Salon Magnifico, y en el centro de ella, ha de aber vna cama obstentosa que figura ser de tela Carmesi y oro* MS2 [MS2<sub>1</sub> ha tachado *una luz*. En MS2 la acotación está situada tras el verso 2273].
- 2277 eftotra VT] esotra MS1, MS2
- 2288-2289 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «*mesa y luzes prev.<sup>das</sup>*» enmarcada por un corchete.
- 2291loc *Irif.* VT, MS1] *S<sup>e</sup> Irifile.* MS2
- 2292loc *Leon.* VT, MS1] *S<sup>e</sup> Leon.* MS2
- 2312a *Sale Toante con luz* VT, MS1] *S<sup>e</sup> con luz Toante* MS2
- 2316-2317 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «Poner la mesa para la Luz» enmarcada por un corchete.
- 2317a *A la puerta Anteo escuchando* VT] *Ala puerta Anteo* MS1; *Ala puerta escuchando anteo* MS2
- 2355 que èl me ha obligado VT] que el que me ha obligado MS1, MS2
- 2366-2367 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «p<sup>do</sup> Leonido» enmarcada por un corchete.
- 2367loc *Ant.* VT, MS1] *S<sup>e</sup> Anteo.* MS2
- 2368a *à part.* VT] *om.* MS1, MS2
- 2382a *Quitale la espada, y matale, y cae medio dentro del vestuario* VT] *Quitale la espada y cae muerto al pie del camon* MS2
- 2385-2386 Cerrar con puerta / de azero nueftro peligro VT, MS2] Cerrar la puerta / este azero a mi peligro MS1
- 2390 prodigio VT] peligro MS1, MS2
- 2391 vente tu VT, MS1] ben[te] tu MS2 [es probable que MS2<sub>1</sub> o incluso el primer amanuense (no es fácil identificar la mano) haya incorporado la partícula pronominal *te* en un momento posterior a la copia del texto, pues se ha añadido con una tinta más oscura encima de la forma verbal *ben*].
- 2392-2394 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «p<sup>dos</sup> voces caxas clarin cautivos y cosdroas» enmarcada por un corchete.

- 2433a Caxas VT, MS1] *Suenan Cajas y Clarines* MS2
- 2437loc Otros. VT] *D.<sup>ro</sup> otros.* MS1, MS2
- 2437loc Otros. VT] *D.<sup>ro</sup> otros.* MS1, MS2
- 2440loc Dentr. VT, MS1] *D.<sup>ro</sup> Vozes.* MS2
- 2440a Caxas VT, MS1] *Suenan Cajas y Clarines* MS2
- 2447loc Todos dent. VT] *D.<sup>ro</sup> todos.* MS1; *D.<sup>ro</sup> Vozes.* MS2
- 2447loc Vnos dent. VT] *D.<sup>ro</sup> unos.* MS1; *D.<sup>ro</sup> otros.* MS2
- 2448loc Cofd. dēt VT] *D.<sup>ro</sup> cautibos.* MS1; *D.<sup>ro</sup> Cosdroas.* MS2
- 2453a Golpes dentro VT, MS1] *D.<sup>ro</sup> Golpes* MS2
- 2463 embrazo VT] <a>brazo MS1, MS2 [MS1<sub>1</sub> y MS2<sub>1</sub> eliminan la *a* y sobrescriben *en*, de modo que la lectura definitiva es *enbrazo*].
- 2471loc Leon. dent. VT] *D.<sup>ro</sup> Leon.* MS1, MS2
- 2486a Salen Cofdroas, y todos los cautiuos VT] *S.<sup>e</sup> Cosdroas y todos los cautibos* MS1; *Sale Cosdroas y todos los cautibos con armas.* MS2
- 2497a Señala dentro VT] *Señala al camon* MS1, MS2
- 2507a vete tu con ellos VT] MS1 y MS2 añaden: *ap.<sup>te</sup>*
- 2519 Viua por los Perfás Tyro VT] *Viva por los persas tiro / y toante no ya Estraton / que dio la Muerte a Leonido* MS1; *Viba por los Persas tiro &c.* MS2
- 2519a Vanfe, queda folo Toante, abre la puerta, y fale Leonido. VT, MS1] *Vanse. / Vanse y Queda solo Toante, abre la puerta y sale Leonido* MS2
- 2521-2522 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «Cenon prevenido p<sup>da</sup> voz suya» enmarcada por un corchete.
- 2540 han VT, MS1] ha<n> MS2 [MS2<sub>1</sub> ha eliminado la *n*, de manera que la lectura definitiva es *ha*].
- 2552loc Dent. VT] *D.<sup>ro</sup> bozes.* MS1, MS2
- 2553loc Tod. VT] *toante.* MS1, MS2
- 2553loc Dent. VT] *Todos.* MS1, MS2
- 2553loc Dent. VT] *Todos.* MS1, MS2
- 2554loc Cenon dent. VT] *D.<sup>ro</sup> Cenon.* MS1, MS2
- 2559loc Otros. VT, MS1] *D.<sup>ro</sup> otros.* MS2
- 2560loc Otros. VT, MS1] *D.<sup>ro</sup> otros.* MS2
- 2560loc Todos. VT, MS1] *D.<sup>ro</sup> todos.* MS2
- 2569a los Perfás de los Fenicios VT] MS1 añade: *La Mutacion q<sup>e</sup> Corresponda al sainete* MS1; MS2 añade: *Mutacion q<sup>e</sup> corresponda al sainete* (rúbrica)
- IORNADA TERCERA VT] *Jornada Tercera / Duelos de Amòr i Lealtad* MS1; *Jornada Tercera, de Duelos de Amor y Lealtad* MS2
- 2569a Tocan caxas, y trompetas, y fale marchando por vna parte Alexandro, y Soldados, y por otra Cenon VT] *Mutacion de Mar, y en el vna Armada de Dibersos Vageles, y desde vno que serà el mas hermoso ba saltando en tierra Alexandro y su Exercito al son de vna Marcha= ipor otra parte sale Cenon [y comparsa]* MS1 [MS1<sub>1</sub> añade: *y su comparsa*]; *Mutacion de Màr, y en el vna Armada con Dibersos Vajeles, y desde vno, què serà el mas adornado, ba saltando en tierra Alexandro ysu Exercito <Exercito> al son devna Marcha [de musica] ipor otra parte sale Cenon, <ĵ>* MS2 [MS2<sub>1</sub> ha tachado la palabra *Exercito*, puesto que aparece repetida, posiblemente por un despiste del primer amanuense en el acto de copia. Asimismo, ha añadido en letra gruesa encima de *Marcha* la aclaración *de musica*. Se observa igualmente un borrón de tinta después de *Cenon* sobre de una lectura que resulta indescifrable].



- 2586 segundo al VT, MS1] segun <al> MS2 [MS2<sub>1</sub> ha sobrescrito una *e* sobre lo que parece ser una *a*, de modo que la lectura definitiva es *segun e*l].
- 2609-2614 y el que no le tenia, / devengasse la costa que le hazia / en la publica fabrica del muro; / con que no maltratado, y bien feguro, / de nadie quexa alguna / le quedaua, fi no es de fu fortuna VT] *om.* MS1, MS2
- 2620 como dar cada qual muerte à fu dueño VT] MS1 y MS2 añaden: quando le hallase en la quietud del sueño [El verso añadido está tomado, con una pequeña variación, del verso 2636 presente en VT y MS1 y atajado en MS2: «y en la quietud pacifica del fueño»].
- 2621-2626 Que el prefo busque à riefgo del despecho / la libertad, es natural derecho; / mas no es derecho natural que fea / con tan torpe traicion, tan vil, tan fea, / como romper con aleuofo vltrage / la contratada ley del omenage. VT] *om.* MS1, MS2
- 2627-2644 Si de algun fuerte puesto apoderadosj conocer del domestico enemigo VT, MS1 [estos versos figuran atajados en el manuscrito. Aunque no es posible leer con exactitud qué estaba escrito debajo de los borrones de tinta, se intuye que las 18 líneas tachadas se corresponden con los 18 versos presentes en VT. No se detectan versos omitidos dentro del atajo].
- 2645-2648 En el margen izquierdo de estos versos, que figuran semiencuadrados en MS2 a partir de una línea vertical y una raya horizontal encima del verso 2645 y debajo del 2648, puede leerse la indicación «se dice», posiblemente añadida por MS2<sub>1</sub>.
- 2652 plañendo VT] llorando MS1, MS2
- 2653 padres, y esposos VT, MS1] Padres, Esposos MS2
- 2680-2681 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «p<sup>dos</sup> Morlaco y Flora» enmarcada por un corchete.
- 2684 hombre VT, MS2] Joben MS1
- 2706a A Tyro, pues, y paffe la palabra VT] MS1 añade: *tocan*; MS2 añade: *tocan y se repite la Marcha*
- 2706a *Vanfe tocando caxa, y clarin, y sale Flora huyendo de Morlaco VT] Repitese la Mutacion de Jardin= y sale flora huyendo de Morlaco [y este con un Garrote, en la mano] MS1 [MS1<sub>1</sub> ha incorporado la indicación y este con un Garrote, en la mano]; repitese la Mutacion de Jardin= y sale Flora huyendo de Morlaco y este con un Garrote en la mano MS2*
- 2707 En el margen derecho del verso MS2<sub>1</sub> añade la indicación «P<sup>dos</sup> Damas y Irifile» enmarcada por un corchete.
- 2718-2720 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «p<sup>dos</sup> dos soldados y comparsa de granader.<sup>s</sup>» enmarcada por un corchete.
- 2732 y à cenar VT, MS1] y cenar MS2
- 2739 halle VT, MS1] halla MS2
- 2744 fu VT, MS1] tu MS2
- 2770a *Sale Irifile VT] Sale Irifile y las Damas MS1, MS2*
- 2779-2786 Si qualquiera camaradajtalle, c on aquella cara?] *om.* MS1, MS2
- 2798a *Salen dos foldados. VT] Salen dos soldados y comparsas MS1; [dos] Salen dos soldados y comparsas [granaderos] MS2 [MS2<sub>1</sub> añade encima de la acotación dos y debajo de ella granaderos, en letra grande y con tinta más gruesa].*
- 2799-2800 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «prev.<sup>do</sup> Toante» enmarcada por un corchete.
- 2817 muchas VT] fuertes MS1, MS2



- 2829a con la quexa: idos de aqui VT, MS1] MS2 añade: *Vanse los Soldados y Comparsas; y las Damas*
- 2833a *Vanfe, y fale Toante* VT] *Vanse* MS1, MS2
- 2834loc *Toant.* VT] *S<sup>e</sup> toante* MS1, MS2
- 2841 mejora VT] mejor MS1, MS2
- 2860-2861 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «p<sup>das</sup> Deydamia y las Damas» enmarcada por un corchete.
- 2877 que fea de otro la culpa VT, MS2] En MS1 este verso ha sido añadido posteriormente por MS1<sub>1</sub>, probablemente debido a un despiste del primer amanuense.
- 2882-2886 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «prev.<sup>das</sup> voces Graz.<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> Galan Barba Soldados y comparsa de los cautibos» enmarcada por un corchete.
- 2886-2887 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «comicos, aora con Armas» enmarcada por un corchete.
- 2888-2890 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «y diez comparsas con sus cabos afabor de toante» enmarcada por un corchete.
- 2899-2906 quieres verte convencido?...fi en mi la piedad reparas VT] *om.* MS1, MS2
- 2907 fin el agrauio podrè VT] dime como yo podrè MS1, MS2
- 2918a *Sale Deidamia al paño* VT] *Sale Deidamia al vastidor* MS1, MS2
- 2919-2921 Pues fi à Deidamia no miro / quedar por Reyna de Tyro, / la coronarè en Ceylàn? VT] Estos versos fueron añadidos posteriormente por el segundo amanuense en MS1. Están escritos verticalmente en el margen izquierdo del folio; *om.* MS2
- 2924 à hazer VT, MS2] azer MS1
- 2925a *Vafe* VT, MS1] MS2 añade: *aora por el bastidor mas atras de el que esta Deidamia salen las Damas*
- 2931a *Sale aora* VT] *om.* MS1; *Sale Deidamia* [En MS2 la acotación está situada tras el verso 2930].
- 2947loc *Dent. vnos.* VT, MS1] *D.<sup>ro</sup> Vozes.* MS2
- 2951loc *Toant. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Toante.* MS1, MS2
- 2954loc *Tod. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> todos.* MS1, MS2
- 2955a *Ruido de armas dentro* VT] *D.<sup>ro</sup> ruydo de armas* MS1, MS2
- 2955loc *Toant. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Toante.* MS1, MS2
- 2956loc *Tod. dêt.* VT] *D.<sup>ro</sup> todos.* MS1, MS2
- 2957a *Sale Toante, riñendo con algunos Soldados, y Cofdroas deteniendolos.* VT] *Sale toante riñendo con algunos Soldados, contra ôtros del bando ôpuesto, y Cosdroas deteniendolos.* MS1, MS2
- 2994 Cyro VT, MS2] Tyro MS1
- 3023a *Vafe* VT, MS1] *Vase solo* MS2
- 3043a à par. VT, MS1] *om.* MS2 [El aparte en MS1 está situado tras el verso 3042]
- 3050a *Vafe* VT, MS1] *Vase y las Damas* MS2
- 3059 y VT, MS1] ò MS2
- 3068-3069 respecto de que ya eftamos / todos fospechosos dèl VT] (respeto de que yà estamos / todos sospechosos dèl) MS1, MS2
- 3077loc *Sol. 1.* VT] *Soldado 3<sup>o</sup>.* MS1, MS2
- 3082loc *Sol. 2.* VT] *Soldado 4<sup>o</sup>.* MS1, MS2
- 3090loc *Sol. 1.* VT] *Soldado 3<sup>o</sup>.* MS1, MS2
- 3092loc *Sol. 2.* VT] *Soldado 4<sup>o</sup>.* MS1, MS2

- 3094loc *Vnos.* VT] 1º y 2º. MS1, MS2
- 3094loc *Otros.* VT] 3º y 4º. MS1, MS2
- 3108 Templo à Apolo VT] templo <de> Apolo MS1, MS1 [MS1<sub>1</sub> y MS2<sub>1</sub> han eliminado la preposición *de* y la han sustituido por *a*, coincidiendo así con la lectura veratassiana.
- 3123-3125 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «p<sup>dos</sup> 1º y 2º y mesa y luces» enmarcada por un corchete.
- 3146-3151 pues à èl primero, que à todos / le iluftra fu roficler; / con que ninguno podrá / quexa del otro tener, / pues influida de Apolo, / la luz del Sol ferà el Iuez VT] *om.* MS1, MS2
- 3164loc *Tod. y muf.* VT] *Todos.* MS1, MS2
- 3167a *Repiten todos la mufica, y vanfe: correfe vna cortina, y se vee à Leonido fentado junto à vn bufete.* VT] *Vanse / repitese el salon Corto y en medio vna Mesa con luces y se be sentado Leonido Junto ala Mesa [tenelle escribanía]* [MS1<sub>1</sub> ha añadido la indicación] *Repitese el salon <Corto y en medio> una Mesa con luz<es> y <se be sentado> Leonido <junto à la Mesa> [por la siniestra]* MS2 [MS2<sub>1</sub> ha tachado parte del contenido de esta acotación, pues presenta varios borrones de tinta. Ha eliminado *corto y en medio*, que ha sustituido por *sin la cama*. También ha tachado el morfema *es* de *luces* y *se be*. Asimismo, ha sustituido *sentado* por *sale*. Por último, ha añadido el lugar por el que debe salir a escena Leonido: *por la siniestra*, en vez de situarse *junto a la mesa*, como había escrito el primer amanuense. La lectura definitiva después de la intervención del segundo amanuense es, por tanto, la siguiente: «*Repitese el Salon sin la cama una Mesa con luz y sale Leonido por la siniestra*»].
- 3180-3187 puefto que mezclarfe venjtu l a luz, y nofotros el laurel VT] *om.* MS1, MS2
- 3187a *Sale Toante, abriendo vna puerta, y trae luz, y vna cestilla en las manos.* VT] *Sale toante abriendo vna puerta y trae luz y vna Zestilla en las manos: Cubierta con vna serbilleta y flores* MS1, MS2
- 3188-3189 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «vozes prev.<sup>das</sup>» enmarcada por un corchete.
- 3207 tu VT] esta MS1, MS2
- 3257 lo VT, MS1] le MS2
- 3257a *El, y la mufica à lo lexos* VT] *om.* MS1, MS2
- 3269-3275 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «Musica Prevenida y todos los q vàn à buscar el sol» enmarcada por un corchete.
- 3270-3273 Mas dexamelo penfar, / que el concepto que fe ofrece / muy luego, tal vez padece / de no faberfe explicar VT] *om.* MS1, MS2
- 3322-3353 y pues por darte la vidañte f io fu defenojo VT] *om.* MS1, MS2
- 3361a *Vanfe, y falen los hombres, y mugeres que puedan, y canta la mufica* VT] *Mutacion de Selba, y en el frontis se be vna ciudad murada y asu tiempo se be por el orizonte ir amaneciendo el sol y salen los hombres y Mugeres que puedan y las Comparsas y Canta la Mus.<sup>ca</sup>* MS1; *Mutacion de Selba y en el frontis se be vna Ciudad Murada y asu tiempo se bè por el orizonte ir amaneciendo el Sol= y salen los hombres que puedan, y C.<sup>ta</sup> la Musica* MS2
- 3362loc *Tod.* VT] *Mus.<sup>ca</sup> y todos.* MS1, MS2
- 3371-3380 *Coro 1. Luciente alma del diañde nieue, y de carmin* VT] *om.* MS1, MS2
- 3381-3384 *Coro 2. Abreuia el curso, pues / te invocan à effe fin. / Coro 1. La Aurora con llorar. / Coro 2. El Alua con reir* VT] [En MS1 estos cuatro versos están

- precedidos de la indicación *A 4º mus.<sup>ca</sup>*, mientras que en MS2 se atribuyen a *Mus.<sup>ca</sup> a 4º*].
- 3382 effe VT] este MS1, MS2
- 3396a *Todos estaràn mirando à vna parte, y Toante se pone à mirar a otro lado.* VT, MS2] En MS1 esta acotación está escrita por MS1<sub>1</sub> en el margen derecho del folio.
- 3396a *Cofdr.* Profeguid. VT] MS1<sub>1</sub> y MS2 añaden: *Al Querer ir â Repetir la Imbocazion Buelbe el Soldado Primero el Rostro y be â Toante*
- 3397-3410 *Coro 1.* La Aurora con llorar] *Coro 2.* El Alua con reir VT] om. MS1m MS2
- 3417 Luna VT] <luna>MS1 [MS1<sub>1</sub> ha tachado *luna* y ha sobrescrito *Noche*] noche MS2
- 3443-3456 *Coro 1.* O tu Fenix, que en blanda] *fte* nuevo Pais VT] om. MS1, MS2
- 3456 *deste* nuevo Pais VT] MS1 añade: *abrebie el curso pues &c.*; MS2 añade: *Abrebie el curso pues / te Imbocan a este fin*
- 3458a el Alva con reir. VT] MS1 y MS2 añaden: *al empezar el quatro ba saliendo el sol poco â poco asta su Cenit*
- 3461 la invocacion VT, MS2] imbocacion MS1
- 3461-3466 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «prev.<sup>dos</sup> voces Alexandro Dama Clarin Caxa Cenon Soldad.<sup>s</sup> y comparsa y Deydamia» enmarcada por un corchete.
- 3504loc *Sold. 1.* VT] *Soldado 3º.* MS1, MS2
- 3505loc *Sold. 2.* VT] *Soldado 4º* MS1, MS2
- 3521 primero Rey de Tyro VT] MS1 añade: *todos.* Viua toante feliz / <primero rey de tiro / viua toante feliz> [estos dos últimos versos han sido tachados en MS1] MS2 añade: *todos.* Viua toante feliz &c.
- 3522-3526 *Tod. y muf.* Viua, y en su confin / fuene su nombre, dando / al Cefiro futil / el eco su trompeta, / la fama su clarin. VT] om. MS1, MS2
- 3526a *Ponele el laurel* VT] om. MS1, MS2
- 3527loc *Todos.* VT] *Cosdroas.* MS1, MS2
- 3531 en su feltiuo aplaufo, VT] MS1 y MS2 añaden: *Viva toante feliz / primero Rey de Tyro*
- 3532-3533 *Tod.* Viua Toante feliz, / primero Rey de Tyro VT] [*Todos.*] Viua toante feliz [&c] MS1 [MS1<sub>1</sub> ha incorporado el locutor *Todos* y el signo &c]; *Todos.* Viba toante feliz] MS 2
- 3534-3538 *Muf.* Viua, y en su confin / fuene su nombre, dando / al Cefiro futil / el eco su trompeta, / la fama su clarin VT] om. MS1, MS2
- 3538a *Dentro caxas* VT, MS1] *D.<sup>ro</sup> Caxas i Clarines* MS2 [En MS1 y MS2 la acotación está situada tras el verso 3532].
- 3539loc *Dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Vozes* MS1; *Vozes d.<sup>ro</sup>* MS2
- 3540loc *Ale. dêt.* VT] *D.<sup>ro</sup> Alex. d<sup>ro</sup>* MS1, MS2
- 3558a *Caxas* VT] *Caxas d.<sup>ro</sup>* MS1; *tocan caxas i clarines* MS2
- 3559loc *Dêt.* VT] *Vozes d.<sup>ro</sup>* MS1; *D.<sup>ro</sup> Vozes.* MS2
- 3587a *Caxas* VT, MS1] *tocan caxas i clarines* MS2
- 3598 aunque VT] <aunque> MS1 [MS1<sub>1</sub> elimina la conjunción y la sustituye por *O que*]; ò que MS2
- 3602a *Vafe.* / *Tocan caxa, y clarin* VT] *Vase. Tocab Caxas y Clarines y le siguen las comparsas y los Personajes* MS1; *Vase tocan Cajas y Clarines y se ba la Comparsa con el* MS2

- 3603 *Irif.* Què es retirarme? Contigo / vine à quedar prifionera VT] *Irifile.* Què es Retirarme? / contigo bine à quedar prisionera MS1; en MS2 la palabra *contigo* fue escrita erróneamente por el primer amanuense en el verso 3604: «contigo bine à quedar prisionera». Lo que parece un despiste del copista fue subsanado por MS2<sub>1</sub>, que eliminó *contigo* del verso 3604 y lo incorporó acertadamente al 3603].
- 3607a ninguna vaya. VT, MS1] MS2 añade: *alas Damas*
- 3607-3619 *Sold.* Sin dudañte quedas tu en la campaña? VT [estos versos figuran atajados en MS2]. Aunque no es posible leer con exactitud qué estaba escrito debajo de los borrones de tinta, se intuye que los versos tachados se corresponden con los presentes en VT. No se detectan omisiones dentro del atajo].
- 3620loc *Otra.* VT] *Dama 1<sup>a</sup>.* MS1, MS2
- 3620 Què folicitas? VT, MS1] <Què solizitas?> pues di què solizitas? MS2 [Se observa un tachón sobre *qué solicitas*, y posteriormente el primer amanuense vuelve a escribir *pues di que solizitas*].
- 3620loc *Otr.* VT] *Dama 2<sup>a</sup>.* MS1, MS2
- 3626loc *Dêt.* VT] *Vozes d.<sup>ro</sup>* MS1; *D.<sup>ro</sup> Vozes.* MS2
- 3628a hazed lo q̄ yo. VT, MS1] MS2<sub>1</sub> añade: *Cae el telon de selva retirase Deidamia a los bastidores de la izq<sup>da</sup> para que cubra el telon de selva el sol y luego q<sup>e</sup> aya caido el telon buelben a salir todas por otro lado quedandose en el en fila para arrodillarse a su tiempo*
- 3628loc *Cen. dêt.* VT] *D.<sup>ro</sup> Cenon.* MS1, MS2
- 3631loc *Ale. dẽ.* VT] *D.<sup>ro</sup> Alex.<sup>dro</sup>.* MS1, MS2
- 3639a *Sale Alexandro, Cenon, y Soldados, y halla arrodilladas à Deidamia, y las demàs mugeres* VT, MS1] *Sale Alex.<sup>dro</sup> Cenon, y Soldados, y halla arrodilladas à Deidamia y las demas Mujeres; en el Lado dela siniestra* MS2
- 3639-3640 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «[borrón] Clarin prev.» enmarcada por un corchete.
- 3646-3653 O quanto estimo que veañquier e esforçar mi vengança VT] *om.* MS1, MS2
- 3654 Augusto VT, MS1] heroico MS2
- 3669-3672 piedad, piedad, feñor, en ti fe vea. / *Tod.* Piedad, piedad, feñor, en ti fe vea / *Deidam.* Quan hija del valor es la / clemencia. / *Todos.* Quan hija del valor es la / clemencia. VT] piedad, piedad, señor, y en ti se bea / quan hixa del Valor es la Clemencia. / *Las Damas.* piedad, piedad, señor, y en ti se bea / quan hixa del Valor es la Clemencia MS1; Piedad, Piedad, señor; en ti se bea / quan hixa del balor es la clemencia. / *Mugeres.* Piedad, Piedad, señor; en ti se bea / quan hixa del balor es la clemencia. MS2
- 3673-3675 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «prev.<sup>s</sup> Barba Galan Sold,<sup>s</sup> y voces» enmarcada por un corchete.
- 3685 fu memoria VT, MS2] sus memorias MS1
- 3687-3689 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «p<sup>da</sup> la Dama 1<sup>a</sup>» enmarcada por un corchete.
- 3711a *Vafe Cenon, y dentro hazen llamada* VT] *Vase Cenon y d.<sup>ro</sup> suena una llamada de clarin* MS1; *Vase Cenon y hacen d.<sup>ro</sup> llamada de clarin* MS2
- 3713 auer de dar à prifion VT, MS1] MS2 añade una acotación que se ha tachado, de modo que resulta ilegible.
- 3719loc *Dentr.* VT] *D.<sup>ro</sup> Vozes.* MS1, MS2



- 3719a *Sale Cenon* VT] *om.* MS1; *Sale* <̃ > MS2 [MS2<sub>1</sub> elimina parte de la acotación, que resulta ilegible y sobre ella escribe *Cenon*. La didascalia, además, está situada tras el verso 3717].
- 3721 *effo* VT] *esto* MS1, MS2
- 3727a *Salen Cofdroas y los demás Soldados trayendo prefo à Toante; y Irifile como deteniendolos.* VT, MS2] *Salen Cosdroas, y los demas Soldados trayendo preso à toante, <y Irifile como deteniendolos>* [y estos, con los comicos] MS2 [MS2<sub>1</sub> elimina parte de la acotación. Tacha con un borrón de tinta lo que parecía poner *y Irifile como deteniéndolos*. Asimismo, añade *y estos, con los comicos*. La lectura definitiva, por tanto, es la siguiente: *Salen Cosdroas, y los demas Soldados trayendo preso à toante, y estos con los comicos*].
- 3728-3738 *Irif.* No es mejor morir, cobardes̃y l a desdicha padezcas] *om.* MS1, MS2
- 3742 *aterrado* VT] *aterido* MS1, MS2
- 3749-3750 *Cofd.* Yo le pufe, y yo le quito, / perdona, Toante, que es fuerça. VT] *om.* MS1, MS2
- 3750a *Quitale Cofdroas el laurel* VT] *Quítanle el Laurel* MS1, MS2 [En MS1 y MS2 la acotación está situada tras el verso 3748. Al haberse omitido la intervención de Cosdroas, en la que especifica que es él quien debe quitarle el laurel a Toante, la acotación se ha modificado por un plural de tercera persona que remite a un sujeto inespecífico].
- 3755-3760 *fabed que no fediciofõ ha de ferlo en mi sentencia* VT] *om.* MS2
- 3797loc *Irif.* VT, MS1] [*S<sup>e</sup>*] *Irifile.* MS2 [MS2<sub>1</sub> ha añadido posteriormente la indicación *S<sup>e</sup>*].
- 3806-3808 En el margen derecho de estos versos MS2<sub>1</sub> añade la indicación «Prev.<sup>do</sup> Leonido» enmarcada por un corchete.
- 3808-3813 *no à difculparme te atreuas, / contra la fee que juraste. / Irif.* Duelos de damas no fuerçan / tan escrupulosos, que / ni las desdoren, ni ofendan. / *Toan.* Si haze, quando fon las damas VT] *om.* MS1, MS2
- 3814 *como tu. Ale.* Què competencia? VT] *Pues decid que competencia* MS1, MS2
- 3820 *el venir* VT, MS1] *de venir* MS2
- 3839 *lo* VT] *le* MS1, MS2
- 3841a *Vanfe, lleuando à Toante* VT] *Vanse llebandose à toante. / Repitese el Salon= y dentro Dizen las siguientes bozes* MS1; *Vase llebandose à toante. / Repitese el Salon= y dentro dizen las bozes que se siguen* MS2
- 3842loc *Alex. dēt.* VT] *D.<sup>ro</sup> Alex.<sup>dro</sup>* MS1, MS2
- 3843loc *Irif. dēt.* VT] *D.<sup>ro</sup> Irifile.* MS1, MS2
- 3845loc *Alex.* VT] *D.<sup>ro</sup>. Alex.<sup>dro</sup>* MS1, MS2
- 3845loc *Irif. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup> Irifile.* MS1, MS2
- 3849loc *Leon.* VT] *S<sup>e</sup> Leon.* MS1, MS2
- 3856loc *Tod. dent.* VT] *D.<sup>ro</sup>. todos.* MS1, MS2
- 3857 *entra, feñor, y entrad todos.* VT] *entra Señor / D.<sup>ro</sup> Alex.<sup>dro</sup> Entrad todos* MS1, MS2
- 3857a *Salen Irifile, y todos, y los que traen à Toante* VT] *Salen Irifile y todos; y los que traen à toante Damas y Comparsas* MS1, MS2
- 3876 *superflua* VT] *Molesta* MS1, MS2
- 3900 *premia* VT] *premios* MS1, MS2
- 3916-3925 *y no tanto por fer ellãq ue no lo villano* VT] *om.* MS1, MS2



- 3925-3926 *Leonid.* Pueſto / que por mi el laurel aceptas VT] pues por mi el laurel aceptas MS1, MS2
- 3928 le VT, MS1] la MS2
- 3956-3959 *Morl.* Flora? *Flor.* Què? / *Morlac.* La tuya venga, / que laurel para ti avrà. / *Flor.* Donde es poſible le tengas? / *Morl.* En vn barril de eſcaveche. VT] *om.* MS1, MS2
- 3966 fuelen fer triunfos de guerra VT [En el margen derecho del verso, en MS2 se observa una ſeñal (#) que indica la falta de una acotación. Como se ha explicado en el estudio textual, se ha copiado en el folio 75r del manuscrito de *El dómine Lucas* conservado en la BNE (MS2S/16370). Su contenido, coincidente con el del impreso de *Duelos de amor y lealtad* resultante de la fiesta es el ſiguiente: *Á este verso se descubre la gran Mutazion en q<sup>e</sup> han de estar todos los comparsas formados, y se ven los fuegos q se disparan en el Jardín al tiempo de empezar el quatro con que finaliza la Comedia.* La grafía de la mano que trasladó la acotación no parece coincidir ni con la del primer ni con la del segundo amanuense].
- 3967-3970 *Todos.* Y todos agradecidos / a tus pies, en mil diuerſas / voces, dirèmos, pues fon / eſſas tus mejores feñas. VT] Y Humildemente postrados / ala Magestad Excelsa / de nuestro Imbicto Monarcha / Digamos con las Cadencias MS1, MS2
- 3970a *Todos, y la muſica, vnos cantando, y otros representando à vn miſmo tiempo.* VT] *om.* MS1, MS2
- 3971loc *Todos.* VT] *Ellos y la mus.<sup>ca</sup>* MS1, MS2
- 3971 El poderoſo Alexandro VT] El Muy Poderoso Carlos MS1, MS2
- 3972 Auguſto VT, MS1] Imbicto MS2
- 3974 viua, reyne, triunfe, y vença VT, MS1] MS2 añade: *Puestos en Ala se da fin ala Comedia* (rúbrica)

### APÉNDICE III

#### **DÍAS DE FIESTA Y FUNCIONES POR LA BODA DE LA SEÑORA INFANTA DOÑA MARÍA LUISA AÑO DE 1764 (AGP, SH, C. 21, EXP.1)**

Febrero, días:

Viernes 10. Vuelve el rey y la Corte del Pardo a Madrid. En este día cesa el luto hasta el 25<sup>1008</sup>

Sábado 11. Se introduce el embajador en Madrid y se le lleva a la casa, donde se le mantiene por cuenta del rey.

Domingo 12. Está el embajador servido por cuenta de su majestad.

Lunes 13. En dicha casa.

Martes 14. Va el embajador solemnemente desde dicha casa a la audiencia pública en que pide a la infanta. Por la noche fuegos y fiesta en el Retiro.

Miércoles 15. Las capitulaciones. Fuegos y otra fiesta en el Retiro.

Jueves 16. Los desposorios, fuegos solos.

Viernes 17. Primera fiesta del conde de Rosenberg.

Sábado 18. Segunda fiesta del conde de Rosenberg.

Domingo 19. Besamanos de la Corte por la mañana y por la tarde ida a Atocha a dar gracias.

Lunes 20. Tercera fiesta del conde de Rosenberg.

Martes 21. Descanso entre las fiestas del conde de Rosenberg y la del príncipe de la Católica, embajador de Nápoles.

Miércoles 22. Fiesta del príncipe de la Católica.

Jueves 23. Besamanos de los Tribunales.

Viernes 24. Fiesta del duque de Ossun, Embajador de Francia.

Sábado 25. Vuelve el rey y la Corte al Pardo.

---

<sup>1008</sup> Se declaró luto oficial durante tres meses por el fallecimiento de Federico Cristiano, cuñado del monarca Carlos III, tal y como informa la *Gaceta de Madrid* el 17 de enero de 1764: «Ha resuelto el Rey tomar el luto, y que se vista de él la Corte, durante tres meses, por el fallecimiento del Duque elector de Saxonía, Federico Christiano, cuñado de S. M.» (*Gaceta de Madrid*, 1764, p. 24).

**AYUDAS DE COSTA PARA LAS REPRESENTACIONES DE *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD Y*  
*EL DÓMINE LUCAS DE 1674***

Regulación prudente de las ayudas de costa para cabos de vestir los papeles de las dos comedias, con consideración al mayor trabajo y gasto que se les ocasiona a las partes que ejecutan los primeros papeles y los que deben estar prevenidos para suplirlos en estas funciones.

Reales de vellón

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| A Águeda de la Calle por estar pronta para suplir en ambas funciones se regulan 1.600 reales de vellón: los 1.200 por la de <i>Duelos</i> , y los 400 por el manto y basquiña y asistencia al convite de la de <i>El dómine Lucas</i> , pues los vestidos para una y otra se le dan por el guardarropa del Coliseo. | ----- 1.600 |
| A María Ladvenant por primera dama en la una y segunda en la otra se la considera la misma cantidad y con la propia separación.                                                                                                                                                                                     | ----- 1.600 |
| A Nicolás de la Calle que hace los dos galanes y tiene que vestir él mismo se le consideran 1.200 reales por la de <i>Duelos</i> y 750 por la de <i>El dómine</i> .                                                                                                                                                 | ----- 1950  |
| A Manuel Martínez por segundo galán en ambas y tener que vestir la una, la misma cantidad y con la separación antecedente.                                                                                                                                                                                          | ----- 1.950 |
| A Joseph García por primer barba en la de <i>Duelos</i> y suplir de galán en la de <i>El dómine Lucas</i> se considera la misma cantidad que a los antecedentes.                                                                                                                                                    | ----- 1.950 |
| A María de la Chica por tercera en la de <i>Duelos</i> y suplir la tercera convidada en la de <i>El dómine</i> se la regulan 1.400 reales: los 1.000 por la de <i>Duelos</i> y los 400 por la segunda.                                                                                                              | ----- 1.400 |
| A Mariana Alcázar por tercera en la de <i>El dómine</i> y tener que suplir a María de la Chica en la de <i>Duelos</i> , la misma cantidad con la separación dicha.                                                                                                                                                  | ----- 1.400 |
| A Miguel de Ayala por gracioso en ambas, 1.600 reales de vellón: los 1.000 por la de <i>Duelos</i> y los 600 por la de <i>El dómine</i> .                                                                                                                                                                           | ----- 1.600 |
| Rosolea Guerrero, por confidenta de Deidamia en la de <i>Duelos</i> y convidada en la de <i>El dómine</i> , 1.140 reales: los 900 por la primera y los 240 por la segunda.                                                                                                                                          | ----- 1.140 |
| Juan Ponce por tercer galán en la de <i>Duelos</i> y suplir y convidado en la de <i>El dómine</i> , 1.650: los 900 por la de <i>Duelos</i> y los 750 por la de <i>El dómine</i> .                                                                                                                                   | ----- 1.650 |

|                                                                                                                                                                                                                             |             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| Nicolás López por su papel de Alejandro en la de <i>Duelos</i>                                                                                                                                                              | ----- 900   |
| Joseph Espejo por su papel en la de <i>Duelos</i> , convidado y suplir en la de <i>El dómine</i> , 1.650 por la misma razón que Ponce.                                                                                      | ----- 1.650 |
| María Guzmán por su papel en la de <i>El dómine</i> y por acompañar en la de <i>Duelos</i> se consideran 1.000 reales de vellón por ambas.                                                                                  | ----- 1.000 |
| Joaquina Moro por acompañar en la de <i>Duelos</i> y convidada en la de <i>El dómine</i> , 840 reales de vellón: los 600 como la de arriba por la de <i>Duelos</i> y los doscientos y cuarenta por la de <i>El dómine</i> . | ----- 840   |
| Paula de la Huerta por acompañar en la de <i>Duelos</i> , incluyendo el papel de la loa                                                                                                                                     | ----- 600   |
| María Hidalgo por acompañar en la de <i>Duelos</i> , suplir y ser convidada en la de <i>El dómine</i> , 1000 reales: los 600 por la primera y los 400 por la segunda.                                                       | ----- 1.000 |
| Juan Plasencia por su papel en la de <i>El dómine</i> y acompañar en la de <i>Duelos</i> , 1.350: los 750 por la primera y los 600 por la segunda.                                                                          | ----- 1.350 |
| Felipe de Navas por papel de cautivo en la de <i>Duelos</i>                                                                                                                                                                 | ----- 600   |
| Blas Pereira por su papel de cautivo en la de <i>Duelos</i> , convidado y suplir en ambas                                                                                                                                   | ----- 900   |
| Eusebio Ribera por papel de cautivo en la de <i>Duelos</i>                                                                                                                                                                  | ----- 600   |
| Joseph Ibarro por lo mismo                                                                                                                                                                                                  | ----- 600   |
| Juan Ladvenant por acompañar en la de <i>Duelos</i> y convidada en la de <i>El dómine</i> , 740: los 500 por la primera y los 240 por la segunda.                                                                           | ----- 740   |
| María Bastos por acompañar en la de <i>Duelos</i>                                                                                                                                                                           | ----- 500   |
| María Garcés por lo mismo                                                                                                                                                                                                   | ----- 500   |
| Carmina Blanco por lo mismo                                                                                                                                                                                                 | ----- 500   |
| Antonia Orozco por lo mismo                                                                                                                                                                                                 | ----- 500   |
| Vicenta Orozco por lo mismo                                                                                                                                                                                                 | ----- 500   |
| Teresa Segura por lo mismo                                                                                                                                                                                                  | ----- 500   |
| María Ladvenant menor.                                                                                                                                                                                                      | ----- 500   |

|                                                                                                                                                             |             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| María Antonia Alcázar                                                                                                                                       | ----- 500   |
| María de la Concepción                                                                                                                                      | ----- 500   |
| Francisco Callejo por su papel en la una y convidado en la otra, 750: los 450 en la de <i>Duelos</i> y los 300 por convidado y suplir en <i>El dómine</i> . | ----- 750   |
| Diego Coronado por acompañar en la de <i>Duelos</i> y suplir al gracioso en ambas, 950 reales de vellón: los 600 por suplir y los 350 por acompañar.        | ----- 950   |
| A Francisco Rubert por soldado en la de <i>Duelos</i> , suplir en la de <i>El dómine</i> , 1.050 reales de vellón.                                          | ----- 1.050 |
| Tomás Carretero por soldado en la de <i>Duelos</i> , papel y convidado en la de <i>El dómine</i>                                                            | ----- 850   |
| Ambrosio de Fuentes por capitán de Alejandro en la de <i>Duelos</i>                                                                                         | ----- 450   |
| Juan Esteban por lo mismo                                                                                                                                   | ----- 450   |
| Joseph Campano por lo mismo                                                                                                                                 | ----- 450   |
| A Isidro Ladvenant por lo mismo                                                                                                                             | ----- 450   |
| Antonio de la Calle por soldado                                                                                                                             | ----- 450   |
| A Enrique Santos por acompañar en la de <i>Duelos</i> y papel de vejete en la de <i>El Domine</i> , 950: los 600 por la segunda y 350 por la primera.       | ----- 950   |
| Dionisio de la Calle por acompañar en el de <i>Duelos</i> , suplir y convidado en la de <i>El dómine</i>                                                    | ----- 850   |
| Pedro Galván por acompañar en la de <i>Duelos</i>                                                                                                           | ----- 350   |
| Ramón Orozco por lo mismo                                                                                                                                   | ----- 350   |
| Juan Caballero por lo mismo                                                                                                                                 | ----- 350   |
| Manuel Olmedo por lo propio                                                                                                                                 | ----- 350   |
| Joseph García el P <sup>o</sup> . por lo mismo                                                                                                              | ----- 350   |
| Rafael Ladvenant por lo mismo                                                                                                                               | ----- 350   |
| Gabriel López por lo propio                                                                                                                                 | ----- 350   |



|                                                                             |           |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Joseph Torra por lo propio                                                  | ----- 350 |
| Juan Manuel por lo mismo                                                    | ----- 350 |
| Felipe Calderón por hacer el papel de barba en la de <i>El dómine Lucas</i> | ----- 750 |

Importa el todo de esta prudente regulación los 45.270 reales de la suma de arriba y se diferencia esta de la que anteriormente se remitió y aprobó el Excelentísimo Señor marqués de Montealegre 2.280 reales, pues aquella importaba 42.990, y para [ilegible] diferencia van consideradas en la gratificación cinco partes que en la otra no fueron incluidas y además el gasto que tienen que hacer los que deben estar prevenidos para suplir la falta de papeles.



**GASTOS DE LA REPRESENTACIÓN DE DOS COMEDIAS EN EL REAL COLISEO DEL BUEN  
RETIRO, EN FEBRERO DE 1764 (BNE MSS/20273/32)**

Relación del gasto que se ha causado por la Casa del rey nuestro señor para disponer y ejecutar las comedias de *Duelos de amor y lealtad* y *El dómine Lucas* que se representaron en el Real Coliseo del Palacio de Buen Retiro las noches del catorce y quince de febrero de este año en la real presencia de S. M. y las del príncipe nuestro señor, serenísima señora infanta doña María Luisa, archiduquesa, y las de los serenísimos señores infantes e infanta doña María Josefa, con motivo de la celebridad de los desposorios de la expresada serenísima señora infanta doña María Luisa, comprendidos los gastos que se hicieron en los ensayos, las gratificaciones a los cómicos, y universalmente cuanto fue preciso para las nominadas funciones, según las órdenes que a este efecto comunicó el excelentísimo señor marqués de Montealegre, mayordomo mayor de la citada Real Casa, a la Oficina de Contralor General con fecha de tres de septiembre del antecedente año, y dos de enero del corriente, cuyo por menor y personas que deben percibir sus importes se manifiesta en esta forma.

Reales de vellón

A don Santiago Campana Bonavera, se deben satisfacer ciento treinta y ocho mil quinientos dos reales y dos maravedís de vellón, los mismos que importa la cuenta que ha presentado y se ha liquidado en la Oficina de Contralor General, y existe en la de mi cargo, procedida de los gastos que hizo en diez y seis semanas desde treinta de octubre del año próximo pasado, hasta diez de marzo del corriente para adornar y disponer el Coliseo del Palacio de Buen Retiro, pagar a las personas que ensayaron las comparsas, mutaciones de teatro, cera, sebo, pintura y demás que universalmente se ha ofrecido para la ejecución de las dos citadas comedias según por menor se manifiesta en la nominada cuenta, y recados de justificación que la acompañan.

----- 138.502.2

A Andrés Benito, sastre y guardarropa del enunciado Coliseo, se incluyen treinta y tres mil doscientos cinco reales y veintiocho maravedís de vellón por la composición de vestidos, hechura de otros, y el que fue preciso aumentarlos para que sirviesen a los actuantes en dichas funciones, de que ha presentado cuenta justificada como la antecedente.

----- 33.205.28

A Claudio del Campo, guardarropa de las compañías de comedias, se comprenden ochenta y cuatro mil quinientos sesenta reales de vellón, importe de la cuenta que ha presentado y liquidado en la expresada Oficina de Contralor, y queda en la de mi cargo, dimanada de los géneros que compró para las personas que representaron las nominadas comedias, loa y sainetes, y lo que se les dio a los cómicos para cabos y a los apuntadores y músicos de

las dos compañías, y todo cuanto se ofreció a este fin, según por menor consta en dicha cuenta. ----- 84.560

A don Antonio Sanz, impresor de la Real Casa, se consideran catorce mil setecientos dieciséis reales y un maravedí de vellón valor de la impresión y encuadernación que hizo de dichas comedias, para distribuir los ejemplares entre las personas reales y demás, en quienes es practica en ocasiones símiles. ----- 14.716.1

A don Antonio Bengoa, mayordomo de propios de Madrid, se consideran diecinueve mil cuatrocientos setenta y cuatro reales y veintinueve maravedís de vellón importe de los refrescos que por su dirección se ejecutaron para los cómicos en ocho ensayos particulares, y dos generales que se hicieron para las expresadas dos comedias, según por menor se acredita en su cuenta. ----- 19.474.29

A Antonio Penaso se comprenden once mil novecientos ochenta y ocho reales de vellón importe de los refrescos que suministró en el Coliseo de Buen Retiro, las noches de catorce, y quince de febrero a los cómicos, que representaron las nominadas comedias a S. M. y A. A. ----- 11.988

A don Joseph Nebra, maestro de música de la Real Capilla, se incluyen treinta y seis mil novecientos y noventa reales de vellón por igual cantidad, que ha satisfecho a los músicos, instrumentos de la Real Capilla, que tocaron en las citadas comedias, a los copiantes y otras personas, que se ocuparon con el referido motivo. ----- 36.990

A don Joseph Molina, alguacil mayor de Madrid, se libran cinco mil cuatrocientos y cincuenta reales de vellón por alquiler de doscientos dieciocho coches, a veinticinco reales cada uno, que se emplearon en conducir los cómicos al Palacio de Buen Retiro, y sala de Ayuntamiento para los ensayos y comedias que van mencionados. ----- 5.450

A Facundo Gamarra se consideran trescientos setenta y cinco reales de vellón por alquiler de otros quince coches que se ocuparon en igual motivo, y por olvido no se incluyeron en la partida antecedente, según parece de aviso del secretario del Ayuntamiento de Madrid, don Vicente Francisco Verdugo. ----- 375

A don Ramón de la Cruz se comprenden seis mil y veintitrés reales y dieciocho maravedís de vellón en que se ajustó la compensación que se le hizo por componer y escribir los cuatro sainetes para las dos enunciadas comedias. ----- 6.023.18

A Antonio Aparicio, portero de la puerta de los jardines del Palacio de Buen Retiro, se consideran doscientos cuarenta reales de vellón por el trabajo que le motivó el cuidar de las puertas para la entrada

y salida de las cómicas las noches de las comedias y ensayos  
generales en el enunciado Coliseo. ----- 240

A don Juan Antonio Ruiz de Salas, oficial mayor de la secretaría de  
Ayuntamiento de Madrid, se abonan en virtud de orden del  
mencionado excelentísimo señor mayordomo mayor, dos mil y  
cuatrocientos reales de vellón para distribuir entre sí y sus  
compañeros, en atención al trabajo que les motivó el despacho de  
papeles y cuanto se hizo por aquella oficina para las funciones que  
van mencionadas. ----- 2400

A Francisco Xabier de la Marcha, portero del Ayuntamiento de  
Madrid, se libran en virtud de la misma orden, mil y doscientos  
reales de vellón en compensación del trabajo que les ocasionó la  
distribución de avisos, y lo que se ofreció para el referido asunto,  
cuya cantidad ha de repartir entre su persona y las de los demás que  
tienen igual destino. ----- 1200

A Lucas Ferrer, mozo de oficio de la furriera del mencionado Real  
Sitio de Buen Retiro, se incluyen novecientos reales de vellón para  
sí y los demás de esta clase por el trabajo que les motivó el cuidado  
de los palcos del nominado Coliseo para las mencionadas comedias. ----- 900

A don Juan de la Cruz se libran novecientos reales de vellón por el  
valor de la lámina que entregó para los mote de los pájaros que se  
echaron a volar en un sainete. ----- 900

A don Francisco Pérez se comprenden tres mil quinientos ochenta  
y dos reales de vellón valor líquido del regalo que se hizo al marqués  
de la Olmeda, por el trabajo que le motivó la ejecución y  
compostura de la loa que antecedió a la comedia de *Duelos de amor  
y lealtad*. ----- 3582

A Claudio del Campo se consideran sesenta y nueve mil y  
seiscientos reales de vellón para que los distribuya de orden verbal  
del excelentísimo señor mayordomo mayor, en esta forma: sesenta  
mil reales a los dos autores de las compañías de cómicos para que  
los reparta entre sus individuos por gratificación en consecuencia  
del trabajo que les motivó la ejecución de las dos comedias que  
representaron en la real presencia de S. M; seis mil reales a Nicolás  
de la Calle por la dirección, ensayos y disposición de ellas; mil y  
doscientos reales a don Luis Misón por componer la música para  
dichas tonadillas y los mil y doscientos reales restantes a la persona  
que apuntó los ensayos. ----- 69.600

A don Antonio Martínez y don Eusebio de Moya se abonan  
setecientos y veinte reales de vellón por el trabajo que les ha  
motivado enseñar y ensayar a las cómicas las tonadillas en las

comedias que se representaron en la real presencia de S. M., lo que se ejecuta en virtud de orden que expresa el secretario de Ayuntamiento de Madrid don Vicente Francisco Verdugo haber tenido del excelentísimo señor mayordomo mayor en papel de diecisiete de marzo del presente año.

----- 720

Al nominado Claudio del Campo se consideran mil cuatrocientos y ochenta reales de vellón, los propios que ha satisfecho a los músicos que tocaron delante de las comparsas que se hicieron para la comedia de *Duelos de amor y lealtad*, que se actuó en la real presencia de S. M., lo que les abona mediante orden verbal del excelentísimo señor mayordomo mayor y de aviso del secretario de Ayuntamiento de Madrid don Vicente Francisco Verdugo, despachado a siete de abril del presente año.

----- 1480

A don Cayetano Rico se consideran seis mil doscientos noventa y tres reales y dieciocho maravedís de vellón, los propios que ha satisfecho de orden verbal del excelentísimo señor mayordomo mayor, en esta forma: seis mil y veintitrés reales y dieciocho maravedís a una persona que por la referida orden estuvo entendiendo en todo lo que se ofreció para el hospedaje del citado señor embajador en la nominada casa de la calle de Segovia, y comedias que se celebraron en la real presencia de S. M. en el Coliseo del Palacio de Buen Retiro; y los doscientos setenta reales restantes por dos botes de a seis libras de tabaco cada uno que compró para la gratificación al mencionado marqués de la Olmeda.

----- 6.293.18

A don Ignacio Cacho, criado del mayordomo de propios de Madrid, se abonan trescientos reales de vellón en consecuencia de orden verbal del excelentísimo señor mayordomo mayor y de aviso del secretario de Ayuntamiento don Vicente Francisco Verdugo dado a diecisiete de marzo de este año por el trabajo que le ha motivado la asistencia a los refrescos y ensayos en el Palacio de Buen Retiro, para las comedias que se representaron en la real presencia de S. M., según parece del citado aviso.

----- 300

A don Joseph Gómez, portero de la Oficina de Contralor General se incluyen seiscientos dos reales y doce maravedís de vellón para que los satisfaga a los dos escribientes de la misma oficina, en consecuencia del trabajo que les ha motivado lo que ha ocurrido del real servicio en las expresadas funciones.

----- 602.12

En la conformidad expuesta, importan 439.503.6 los gastos que se ejecutaron por la Real Casa del rey nuestro señor en las funciones de las comedias que en la real presencia de S. M. se ejecutaron en el Coliseo del Real Palacio de Buen Retiro las noches del catorce y quince de febrero del presente año, con motivo de la celebridad de los desposorios de la serenísima señora infanta Doña María Luisa con el serenísimo señor Archiduque Leopoldo, relegado a las órdenes



verbales, que precedieron a este efecto del excelentísimo señor marqués de Montealegre, mayordomo mayor de la nominada Real Casa los demostrados cuatrocientos treinta y nueve mil quinientos tres reales y seis maravedís de vellón. Buen Retiro, veinticinco de junio de mil setecientos sesenta y cuatro.

Visto bueno / Gabriel Benito de Alonso López  
[rúbrica]

Agustín de Lanz  
[rúbrica]



## APÉNDICE IV

### NOTAS TEXTUALES PARA LA LOA DE *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD*

La fiesta de teatro celebrada el 14 de febrero de 1764 en el Coliseo del Buen Retiro se abrió con una pieza introductoria escrita por «Tomás Erauso y Zabaleta» que se ha conservado en un manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/14517/41. Está conformado por un conjunto de 8 folios sin encuadernar en tamaño 4º (210x151 mm). Su descripción bibliográfica es la siguiente:

- [fol. 1r] Papeles de la Loa / [Lista del DP en dos columnas separadas por una línea de puntos horizontal (a la izquierda el personaje y a la derecha el actor o actriz)]: Madrid-Águeda de la Calle / La Noticia-Paula Martinez Huerta / La Sencillez-Mariana Alcazar / El Regocijo-Joseph Espejo / Damas / Ninfas / Pastores [debajo, en medio de ambas columnas] / Para el S<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Antonio Sanz.
- [fol. 1v] en blanco
- [fol. 2r] Loa / Para la Prensa
- [fol. 2v] Indicaciones sobre los movimientos del baile inicial: cortesía= media luna= y buelta / de espaldas al medio y cruzar y / pararse= bolber a marchar / pararse en el medio= buelta de / espaldas, Juntarse y abrirse / corros. bolberse a Juntar y Abrirse.
- [fols. 3-7] Texto de la loa
- [inicio, fol. 3r] Loa: Para La Comedia de Duelos de Amor / y Lealtad. / Executada en el Coliseo de el Buen Retiro à la ce/lebridad de el Desposorio de & / [DP en dos columnas separadas por una línea de puntos horizontal (a la izquierda el personaje y a la derecha su caracterización)]: Madrid-Dama / La Noticia-Dama / La Sencillez-Dama / El Regocijo-Gracioso. / Ninfas [debajo de la primera columna] / Pastores [en medio] / Zagales [debajo de la segunda columna] / [línea horizontal] / Al tiempo Que se Descubra el Theatro; con el Quatro sig.<sup>te</sup> [j] / Mus.<sup>ca</sup> à 4º Pastoral / Al Dia Feliz / que oi llega, a, anunciar.
- [fin, fol. 7r] Viva, Viva, ès dulzissimo Imàn. / Finis [rúbrica].
- [fol. 8] hoja de guarda

La caligrafía del amanuense que copió el texto revela el mismo trazo que el de los dos manuscritos conservados de la comedia, según se puede comprobar en el apéndice I. Su letra es de tamaño medio y clara, con unas veintiocho líneas por página. Se ha detectado la misma filigrana en todos los folios excepto en el primero, que no presenta ninguna. Simboliza la base de un relicario, con un círculo en el centro en cuyo interior se incluye el monograma «IHS» y una cruz latina en medio, rodeado por racimos de tres esferas. Encima del círculo, fuera de él, otra cruz flanqueada por un racimo; en la base del cáliz, las iniciales «M» e «Y». Incluida en los catálogos de Valls i Subirá y Heawood, se trata de una marca de agua perteneciente al papeler catalán Josep Moray i Puigjener, afincado en Sant Pere de Riudebitlles entre 1753 y 1769<sup>1012</sup>.

<sup>1012</sup> Ver Valls i Subirá, 1970, II, filigrana nº 615, localizada en un impreso de Pedro Escuder en 1761 de la obra *Constituciones sinodales* de Manuel Macías. Ver también Heawood, 1950, p. 51, filigrana nº 334 y Armengol Martí, 2015, pp. 465-478. De acuerdo con Valls y Subirá, 1970, I, pp. 292-293 «Josep Moray (o Morall) y



**Ilustración 73.** fol. 3r de la loa manuscrita (BNE, MSS/14517/41).

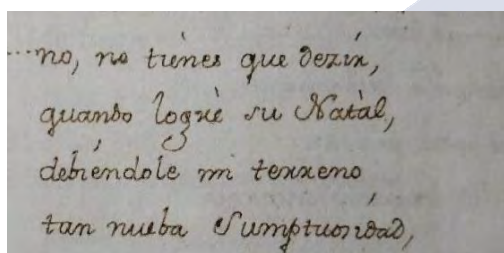


**Ilustración 74.** Filigrana de la loa

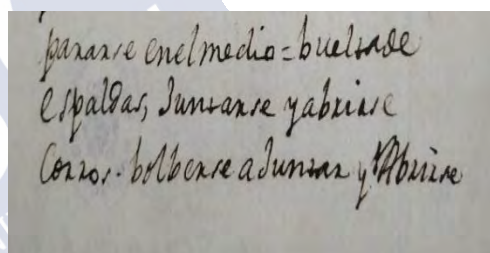
Puigjener fue dueño durante el período 1753-1769 del molino paplero de Sant Pere de Riudebitlles, llamado el molino de Xerta. Usó como filigrana el relicario, parecido al que también usaría Francesc Romaní i Solteras. En el año 1775 lo hallamos afincado en La Pobla de Claramunt [j] La filigrana nº 614 es la única en la que figura el nombre completo [Moray], y que nos da la pauta para reconocer las restantes en las que solo figuran la primera y última letra del apellido Moray».

El manuscrito cuenta con dos numeraciones distintas, situadas en el margen superior derecho de cada folio. La foliación más antigua no contabiliza los dos primeros folios, correspondientes a los «Papeles de la Loa», a la portada y a la indicación inicial. Se numeran únicamente los folios que contienen el texto de la comedia (folios 3-7) con las cifras 1-5. La foliación moderna se inicia en el primer folio, también con números arábigos, y finaliza en el séptimo (1-7).

Frente a los atajos, tachones y marcas en los márgenes derechos de algunos de los folios de los manuscritos de la comedia, en este caso solamente se han suprimido tres acotaciones referidas a las «mudanzas» en el baile que realizan los personajes. Asimismo, se registra una sola indicación para que los músicos se preparen para su participación en la pieza: «Mus.<sup>ca</sup> prev<sup>a</sup>», situada en el margen derecho del folio 4v. Se utiliza la misma fórmula que en MS2 y también está escrita por una mano distinta de la del cuerpo del texto, al igual que la indicación que se incluye en el folio 2v sobre los movimientos iniciales que deben realizar los personajes al comienzo de la pieza. La letra de este segundo amanuense es de mayor tamaño y tinta claramente más oscura que la del responsable de transcribir el texto de la loa, de manera que es posible que un apuntador, encargado de los detalles de la ejecución de la pieza, pudiera haber manejado el manuscrito. La grafía no coincide, sin embargo, con la del segundo amanuense de MS1 y MS2.



**Ilustración 75.** Grafía del copista de la loa (fol. 4r).



**Ilustración 76.** Grafía del segundo amanuense de la loa (fol. 2v).

De todas formas, por la pulcritud y cuidado en la traslación del texto, sin errores o rectificaciones *in itinere*, el manuscrito parece una copia «en limpio». Esta conjetura se ve confirmada por la referencia explícita del folio 2r «Para la prensa», lo que nos indica que fue el ejemplar que se tomó como base para la impresión de la edición de la fiesta completa que se realizó. No se han detectado marcas de cajista derivadas de la «cuenta del original», pero hay determinados indicios que permiten suponer que el manuscrito estaba destinado a su impresión. En la mención al rey «Carlos tercero, Monarcha» (fol. 4r) el amanuense ha aumentado el tamaño de su grafía con respecto a la de los demás versos, lo que tiene su correspondencia en el impreso con el uso de las mayúsculas (p. 3). Cada seguidilla interpretada por las ninfas, así como la décima pronunciada por la Noticia, están separadas por una pequeña señal en el manuscrito (#) para indicar un espacio entre las estrofas. En el impreso la marca se ha sustituido por un pequeño motivo ornamental, similar a una flecha con dos puntas que miran hacia direcciones opuestas.

Más allá de estas variaciones formales y pequeñas variantes ortográficas, no existen lecturas divergentes entre manuscrito e impreso<sup>1</sup>. No se reproducen ni las acotaciones tachadas ni las directrices del segundo amanuense, esto es, la etiqueta «Mus.<sup>ca</sup> prev<sup>a</sup>» y los movimientos del baile inicial.

Otro aspecto material sobre el que cabe llamar la atención, que también nos da indicios sobre el proceso de impresión de la pieza breve, es el folio 1r (ilustración 22). Se trata de una hoja que contiene los «Papeles de la loa» y una indicación final en referencia al destinatario de la carta: «Para el S<sup>r</sup> d<sup>n</sup> Antonio Sanz». Se detecta una letra distinta de la del primer y segundo amanuenses. Por añadidura, el papel es diferente al del resto de folios; no presenta filigrana, su tamaño es ciertamente menor y además no se observan marcas de haber sido encuadernado con anterioridad, en tanto que los restantes folios han estado cosidos entre sí en algún momento por las señales que se observan en los márgenes. Por todo ello, debemos pensar en un folio que se añadió con posterioridad al conjunto de hojas que conforma la loa.

Al ojear el manuscrito de *El dómine Lucas* conservado en la BNE (MSS/16370) se descubre que el folio 75r, sin marca de agua y con un papel de mayor grosor, presenta una nota dirigida, de nuevo, a Antonio Sanz y firmada por Francisco Manuel de Mena con directrices sobre el proceso de impresión de la suelta de *Duelos*. Al imprimirse ambas comedias en el mismo taller y probablemente de forma simultánea, es plausible que este documento se hubiese trasapelado y encuadernado por error junto al testimonio equivocado.

Interesa rescatar la primera línea del papel, en la que Mena comunica al impresor que les falta «el repartimiento de papeles de loa». Si observamos el *dramatis personae* que contiene el manuscrito en el folio 3r comprendemos la demanda de Mena, puesto que no presenta el nombre de los cómicos que interpretó cada papel. Al lado del personaje aparece la indicación «dama» o «gracioso». Así, después de que se hiciese llegar la petición a Antonio Sanz, el impresor debió de ordenar que se le proporcionasen los datos de las actrices y actor que escenificarían la loa y se le entregó ese papel, de ahí la anotación final «Para el S<sup>r</sup> d<sup>n</sup> Antonio Sanz». Este reparto se adjuntó al manuscrito y así se imprimió, puesto que coincide plenamente con el del impreso (ilustraciones 22 y 23).

A continuación, se ofrece el texto editado de la loa, que se ha fijado a partir del manuscrito conservado en la BNE (MSS/14517/41). No se reproducen las escasísimas variantes entre el manuscrito y el impreso, ya recogidas más arriba. En lo que respecta a las normas de edición, se siguen las mismas pautas señaladas para el texto de la comedia. Se reducen al mínimo las notas filológicas, suplidas en gran medida por el estudio previo de la pieza recogido en el apartado dedicado a la representación dieciochesca.



LOA PARA LA COMEDIA DE *DUELOS DE AMOR Y LEALTAD*  
EJECUTADA EN EL COLISEO DEL BUEN RETIRO A LA CELEBRIDAD DEL  
DESPOSORIO DE &C.

PAPELES DE LA LOA

MADRID  
LA NOTICIA  
LA SENCILLEZ  
EL REGOCIJO

ÁGUEDA DE LA CALLE  
PAULA MARTÍNEZ HUERTA  
MARIANA ALCÁZAR  
JOSEPH ESPEJO

NINFAS  
PASTORES  
ZAGALES

*Al tiempo que se descubra el teatro con el cuatro siguiente, saldrán formados en dos alas mujeres y hombres, interpolados aquellas en vistoso traje de ninfas y estos de zagales y pastorcillos, unos y otras con instrumentos alusivos a sus vestidos. En guía de la una ala va la Sencillez de blanco, salpicado el vestido de varias flores; en guía de la otra el Regocijo de pastor, pero taraceado el traje y gorra con cintas de distintos colores. Salen al mismo tiempo presidiendo a todos por un lado la Noticia, bizarramente adornada en alusión de Fama con manto azul y blanco, laurel en la cabeza guarnecido de piedras y flores, y Madrid ostentosamente vestido con manto imperial carmesí, corona dorada y cetro, y en el ínterin que van formando dichas alas, su bailete y mudanzas, vienen al frontis Madrid y la Noticia, quedándose en vistosa simetría de perfil y en dos alas las ninfas y los pastores, siempre interpolados, y el Regocijo y la Sencillez inmediatos a Madrid y a la Noticia uno a cada lado, según los versos denotan.*

---

*reparto:* El manuscrito presenta dos *dramatis personae*. El primer folio cuenta con el reparto completo, con la correspondencia personaje/actor, que coincide con el del impreso; en el folio 3r solamente se incluye el personaje en cuestión seguido de la indicación «dama» para los personajes femeninos: Madrid, la Noticia y la Sencillez, y «gracioso» para el Regocijo. Por esta razón, se toma el del folio 1r para los personajes principales. Sin embargo, los personajes corales son en el folio 1r «Damas», «Ninfas» y «Pastores», mientras que en el folio 3r se presentan como «Ninfas», «Pastores» y «Zagales». Es más acertada esta segunda distribución, ya que las damas y las ninfas hacen referencia a las mismas cuatro actrices. Los zagales y los pastores sí están diferenciados en la didascalia inicial: «saldrán formados en dos Alas Mujeres y hombres interpolados aquellas en Vistoso traje de Ninfas, y estos de Zagales y Pastorcillos» (fol. 1r). Por este motivo, nos hemos permitido la licencia de corregir el *dramatis personae* del folio 1r a partir de las indicaciones del folio 3r.

a. inicial en alusión de Fama: la Noticia se identifica aquí con la diosa Fama, símbolo de la voz pública y encargada de dar a conocer los sucesos extraordinarios. «Los antiguos pintaron la Fama en forma de doncella que va volando por los aires con las alas tendidas y una trompeta con que va tañendo» (Cov.). Más adelante, en el verso 18, la Sencillez la denomina «pájaro real», precisamente en referencia a las alas con las que habitualmente aparece representada.

|                                |                                                                                                                                                                                                        |          |
|--------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| MÚSICA A 4. PASTORAL           | Al día feliz<br>que hoy llega a anunciar<br>el gozo impulsado<br>de nuestro solaz,<br>sencillos los vivas,<br>repita el compás<br>que da el Regocijo<br>sin quedarle más.                              | 5        |
| ESTRIBILLO                     | ¡Viva, viva, zagales y ninfas!<br>¡Viva, viva la excelsa deidad!<br>¡Viva, viva, que en nuestros afectos<br>viva, viva, es dulcísimo imán!                                                             | 10       |
| REGOCIJO                       | Yo, Madrid, centro de fuego<br>que ha visto vuestro solar,<br>ya pueblo, ya regocijo,<br>como muestra mi disfraz                                                                                       | 15       |
| SENCILLEZ                      | Yo, mi señora Noticia<br>—o Fama, pájaro real—<br>la Sencillez como obstanta<br>mi color y mi ademán,<br>a vuestros pies                                                                               | 20       |
|                                | <i>Cada uno de rodillas a la suya</i> <sup>144</sup>                                                                                                                                                   |          |
| REGOCIJO<br>LOS 2              | ja los vuestros<br>post ro y rindo el noble afán                                                                                                                                                       |          |
|                                | <i>Cada uno señala a los suyos</i> <sup>145</sup>                                                                                                                                                      |          |
| REGOCIJO<br>SENCILLEZ<br>LOS 2 | jde tanta lealtad de afectos.<br>jde una sencillez leal.<br>Que en pueblo que hay sencillez,<br>es precisa la lealtad.                                                                                 | 25       |
| MADRID                         | Alzad, que de vuestro culto<br>la ofrenda acepta será                                                                                                                                                  |          |
| NOTICIA                        | jpor la deidad, que es piadosa,<br>siendo aquesta la deidad<br>Carlos tercero, monarca<br>tan grande, tan singular,<br>que lo menos que hay en él<br>es su propia majestad.<br>Soldado, ganó su reino, | 30<br>35 |

v. 10: Los vivas están dirigidos al monarca Carlos III, elevado a la categoría de divinidad.

v. 21a *Cada uno de rodillas a la suya*: como indica la acotación inicial y la presentación del Regocijo y la Sencillez, el primero se arrodilla ante Madrid y la segunda ante la Noticia.

v. 22a *Cada uno señala a los suyos*: el Regocijo y la Sencillez señalan a los zagales, pastorcillos y ninfas que se encuentran detrás de ellos en sus respectivas alas.

v. 28 *acepta*: «agradable, bien recibida y admitida de toda estimación, gusto y aprecio» (*Aut.*).



|                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                               |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                                                                                                                                                                          | mereciendo la disculpa<br>obediencia y brevedad,<br>ninfas, pues, de Manzanares,<br>vuestros ecos entonad<br>de este viaje en alusión.        | 75  |
|                                                                                                                                                                                                                                          | Tú, Sencillez, guíalas,<br>y a tu compás mis afectos<br>harán conmigo el compás,<br>porque en estos regocijos<br><i>toda locura es capaz.</i> | 80  |
| NINFAS<br>SENCILLEZ                                                                                                                                                                                                                      | A obedecerte anhelamos.<br>Pues mis voces escuchad.                                                                                           |     |
| <i>Canta la Sencillez, y sucesivamente dos ninfas las seguidillas, y repitiendo unísonas los estribillos hacen bailete y mudanzas a su compás. En el medio del tablado todos los pastores y zagales, guiándoles siempre el Regocijo.</i> |                                                                                                                                               |     |
| SENCILLEZ                                                                                                                                                                                                                                | <i>Canta.</i> Feliz pises el Austria,<br>divina Luisa,<br>sin descomodidades<br>de quien camina.                                              | 85  |
| TODAS UNÍSONAS                                                                                                                                                                                                                           | Y el amor mismo<br>te haga el viaje paseo,<br>mas no camino.                                                                                  |     |
| NINFA 1                                                                                                                                                                                                                                  | A tus plantas Neptuno<br>rinde el tridente,<br>porque todos sus mares<br>tú los gobiernes.                                                    | 90  |
| UNÍSONAS                                                                                                                                                                                                                                 | Diciendo acordes,<br>buen viaje, buen pasaje,<br>deidades y hombres.                                                                          | 95  |
| OTRA NINFA                                                                                                                                                                                                                               | Apolo de sus rayos<br>templa el incendio,<br>y a tu fuego se rinde<br>todo su fuego.                                                          | 100 |
| UNÍSONAS                                                                                                                                                                                                                                 | Solo con verte<br>el incendio transmutas<br>de fuego en nieve.                                                                                |     |
| NOTICIA Y MADRID                                                                                                                                                                                                                         | Lo que no consiga el celo,<br>logra la temeridad.                                                                                             | 105 |
| REGOCIJO                                                                                                                                                                                                                                 | Ya salimos de este escollo.<br>Demos un pasito más.<br>Las divinas perfecciones<br>de la infanta singular,<br>en una décima sola              | 110 |

v. 76 *guíalas*: es necesario el desplazamiento de la tónica a la última sílaba para forzar la rima en *á* del romance.

|                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                   |
|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| SENCILLEZ          | la Noticia nos dirá.<br>Sí, pues del novio la fama<br>por su acento ha dicho ya<br>que es un Pedro en el amor,<br>un Leopoldo en lo marcial<br>y un águila en lo discreto,<br>en quien se viene a juntar<br>con perfección lo discreto,<br>lo valiente y lo galán.                                                                                                                                        | 115               |
| NOTICIA            | ¿Cómo a tan debida acción<br>mi afecto se ha de escusar?<br>Y así, postrada y humilde<br>mi numen esto dirá:<br>amor con la luz de un rayo<br>entró en un bello pensil,<br>juntó las flores de abril<br>con las fragancias de mayo;<br>hizo de ellas un ensayo<br>añadiendo parte breve<br>que el sol de la aurora bebe,<br>y salió de tal unión<br>de Luisa la perfección,<br>compuesta de rosa y nieve. | 120<br>125<br>130 |
| REGOCIJO           | Ya parece que al intento<br>se le va poniendo a andar.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 135               |
| MADRID<br>REGOCIJO | Sin duda que esto va bien.<br>Con el tiempo se verá.<br>Y puesto que generosa<br>en esto os manifestáis,<br>con la majestad debida<br>aplaudid la majestad.                                                                                                                                                                                                                                               | 140               |

*Representa Madrid lo siguiente decorando el tablado*

|        |                                                                                                                                         |     |
|--------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| MADRID | Siempre de mis rendimientos<br>hice ostentación leal.<br>¡Viva en toda perfección<br>la Lísida singular,<br>que en los corazones queda, | 145 |
|--------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

v. 116 *discreto*: «cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas y darle a cada una su lugar» (*Aut.*). Tradicionalmente al águila es el símbolo de Júpiter y considerada el ave «reina de todas las otras» (*Aut.*), por ello asociada a la grandeza de la monarquía. Sobre su simbología, Saavedra Fajardo escribe lo siguiente: «Águilas son reales, ministros de Júpiter, que administran sus rayos, y tienen sus veces para castigar los excesos y ejercitar justicia, en que han menester las tres calidades principales del águila: la agudeza de la vista, para inquirir los delitos; la ligereza de sus alas, para la ejecución; y la fortaleza de sus garras, para no aflojar en ellas» (*Empresas políticas*, XXII, p. 369).

v. 141a *Representa Madrid lo siguiente decorando el tablado*: por comodidad y mayor claridad para el lector, hemos situado la acotación antes de la intervención de Madrid, tal y como aparece en el impreso. En el manuscrito, sin embargo, está situada a la derecha del verso 142.



|                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                    |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|                                                                                                                                                         | aunque de Madrid se va!<br>¡Y viva inmortal<br>la augusta familia,<br>que logró ilustrar<br>al orbe dándole todo<br>y le queda que dar más!<br>Nuestra obediencia, sin duda,<br>manifestándose va. | 150 |
| SENCILLEZ                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                    |     |
| REGOCIJO                                                                                                                                                | Aún falta para el obsequio                                                                                                                                                                         | 155 |
| TODOS                                                                                                                                                   | ¿Qué?                                                                                                                                                                                              |     |
| MADRID                                                                                                                                                  | Ofrecer, tributar<br>para completar el culto<br>—si se puede completar—<br>implorando para el logro<br>de tanta felicidad<br>de mi grande Calderón<br>algún rasgo sin igual.                       | 160 |
| TODOS                                                                                                                                                   | ¿Y cuál discurre que sea?                                                                                                                                                                          |     |
| MADRID                                                                                                                                                  | Poco tiene que dudar.<br>Siendo esta lid del amor<br>con la lealtad singular,<br>le viene como nacido<br><i>Duelos de amor y lealtad.</i>                                                          | 165 |
| REGOCIJO                                                                                                                                                | Y aquí se podrá decir<br>con sencilla propiedad:<br>«por el gusto de un gran rey,<br>antes del juicio final,<br>al fénix de Calderón<br>le vemos resucitar».                                       | 170 |
| MUJERES                                                                                                                                                 | Pues a la lid.                                                                                                                                                                                     |     |
| HOMBRES                                                                                                                                                 | Al esmero.                                                                                                                                                                                         | 175 |
| TODOS                                                                                                                                                   | Diciendo afecto y compás,                                                                                                                                                                          |     |
| <i>Repetirán representando con igualdad todos en reverente ala el estribillo<br/>del cuatro con que se empezó, haciendo profunda reverencia al fin.</i> |                                                                                                                                                                                                    |     |
| ESTRIBILLO                                                                                                                                              | ¡Viva, viva, zagales y ninfas!<br>¡Viva, viva la excelsa deidad!<br>¡Viva, viva, que en nuestros afectos<br>viva, viva, es dulcísimo imán!                                                         | 180 |

vv. 148-150: estos tres versos son hipométricos (hexasílabos) y además de producir una irregularidad en el cómputo silábico rompen el esquema métrico del romance, ya que el verso 148 «Y viva inmortal» debería quedar libre. Podríamos suponer la falta de un verso que se habría perdido durante el proceso de copia, tal vez se trate de un error del autor o incluso de una licencia que él mismo se permite.